

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

JOSÉ ERNESTO DE VARGAS

**DE HORÁCIO A DRUMMOND, O TEMPO DISPARA;
DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA.**

**FLORIANÓPOLIS
2008**

JOSÉ ERNESTO DE VARGAS

**DE HORÁCIO A DRUMMOND, O TEMPO DISPARA;
DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA.**

Tese de Doutorado apresentada à
Universidade Federal de Santa Catarina, como
requisito para a obtenção do título de Doutor
em Literatura.

Orientador: Professor Dr. João Hernesto Weber

FLORIANÓPOLIS
2008

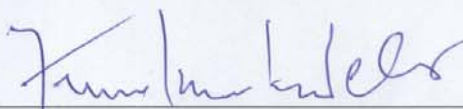
“De Horácio a Drummond, o Tempo Dispara;
de Drummond a Horácio, o Tempo Repara”

José Ernesto de Vargas

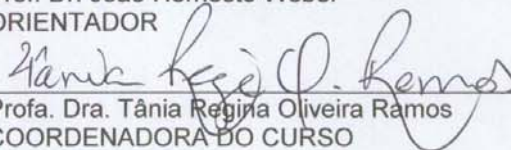
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

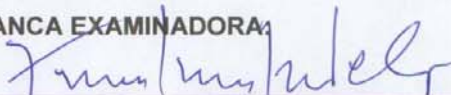


Prof. Dr. João Hernesto Weber
ORIENTADOR

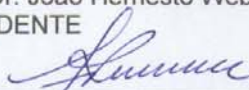


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

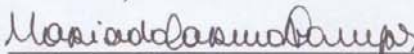
BANCA EXAMINADORA:



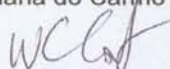
Prof. Dr. João Hernesto Weber
PRESIDENTE



Profa. Dra. Lúcia Rebello (UFRGS)



Profa. Dra. Maria do Carmo Alves de Campos (UFRGS)



Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)



Profa. Dra. Zilma Gesser Nunes (UFSC)

Prof. Dr. Rafael Camorlinga Alcarz (UFSC – suplente)

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas, abaixo nominadas, o meu muito obrigado.

A Ernesto Pereira de Vargas e Maria Leofrida de Vargas, meus pais, mestres e doutores na arte de viver, de amar e lutar pela vida. Obrigado por tudo. (*In Memoriam*).

A Elaine Terezinha de Vargas e Marcílio Martins de Vargas Neto, meus irmãos, pelos muitos exemplos na vida, pelos exemplos de irmãos mais velhos, pela amizade, amor e companheirismo.

À Laura Possamai, minha esposa, pelo amor e apoio incondicional, sempre; pela paciência quando da solidão de mulher de pesquisador.

Ao João Hernesto Weber, orientador, pela sugestão do tema, pelo rigor e serenidade na medida certa, ou, ao estilo gaúcho, pelos rumos, pelas esporas, pelos freios e rédeas.

Aos Professores Maria Lúcia de Barros Camargo, João Hernesto Weber, Cláudio Celso Alano da Cruz, Carlos Eduardo Capela, Lauro Junkes, Simone Schmidt, Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira, pelas aulas e exemplos profissionais.

Aos Professores Zilma Gesser Nunes, Walter Carlos Costa, Rafael Camorlinga Alcaraz, por suas leituras criteriosas e fundamentais para a finalização desta tese.

À Lúcia Rebello e Maria do Carmo Alves de Campos pelas contribuições e diálogo.

À Professora Tânia Oliveira Ramos e Elba Maria Ribeiro, secretária da Pós-Graduação em Literatura, pelo apoio e ajuda constante.

Ao Professor Cláudio Celso Alano Cruz, pela leitura minuciosa da *Arte Poética*, de Aristóteles em sua disciplina sobre Narrativa, bastante útil e proveitosa para o capítulo I da tese.

À Maria Luiza Rosa Barbosa, pela revisão final.

Ao Cloves Cardozo Carreira, pela redação do *Abstract*.

Ao CORPO DE LETRA, pelas muitas experiências e muitos processos de fazer do corpo letra e da letra, corpo; por possibilitar que eu, sem ser poeta, também faça poesia.

A Alai Garcia Diniz e Luizete Guimarães Barros pela parceria e amizade junto ao Corpo de Letra e ao meio acadêmico.

E a todos que, de uma forma ou de outra, por conversas, apoio e troca de idéias participaram desse processo.

RESUMO

O propósito desta tese é demonstrar, tal como o seu título sugere, que a poesia de Carlos Drummond de Andrade busca na tradição lírica ocidental e dela traz elementos para o seu fazer poético. Apesar de ser o poeta mineiro moderno e modernista, portanto, supostamente contrário ao passadismo e classicismo. A obra de Horácio é o ponto de partida para verificar-se a continuidade dessa tradição advinda dos gregos e o contraponto para observarmos a manutenção da mesma na poesia de Drummond. O núcleo comum para a análise da lírica desses dois autores, tão díspares e distantes espacial e cronologicamente, é o tempo em sua natureza fundamental, a fugacidade. Para tanto, recupera-se primeiramente as noções e os possíveis conceitos sobre a Lírica, expressos ou subentendidos nos estudos de Aristóteles, Horácio e Longino, entre os antigos, e Boileau-Despréaux, Emil Staiger e outros, entre os modernos. Depois, dentro do estudo principal, o tempo é visto como motivador do famoso *carpe diem* horaciano nos livros de *Odes e epodos*, bem como motivador dos seguintes subtemas decorrentes: a) a efemeridade da vida, b) a morte, c) a antinomia juventude-velhice, d) os prazeres da vida, e) a eternização do poeta via arte. Na obra de Drummond, *Nova Reunião: 19 livros de poesia*, observa-se a presença e a forma como é mostrado o tempo, tal como os subtemas acima citados. Por fim, a conclusão é um confronto entre as obras dos dois poetas. Verifica-se o que há de comum e/ou divergente no fazer poético dos autores venusiano e mineiro em relação ao tema em questão.

Palavras-chave: Poesia lírica. Tradição ocidental. Tempo.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to demonstrate as suggested by the title, that Carlos Drummond de Andrade in his poetry finds in the western Lyrical Poetry tradition some elements and brings them to his poetic works. Considering he was a modern poet and a modernist it was expected he should oppose any past or classical influence.

Horace's works are the starting point to notice the continuity of classical tradition derived from the Greeks and the standpoint to discuss such tradition maintained in Drummond's poetry. The common focus to analyze lyrical trends of both authors is the chronological time in its fundamental nature and its fugacity, although they are different and so distant from each other in time and space. Therefore, it is done a review of the notions and concepts of Classical Lyric as expressed or inferred by Aristotle, Horace and Longino, among ancient authors, and Boileau-Despréaux, Emil Staiger and others among the modern ones. In *Odes and Epodes*, by Horace, time is seen as a motivator of the famous *carpe diem*, as well as the motivation for derived subthemes like: a) the ephemeris of life, b) death, c) the antonym youth-old hood, d) pleasure of life, and e) the poet's eternity through his art.

In Drummond's works, above all in *Nova Reunião: nineteen books of poetry* clearly can be seen the way in which the central theme is shown and also the subthemes already mentioned. Finally, the conclusion is a confrontation between both works and poets. Commonalities and divergences in the poetry of both the Roman and the Brazilian author are explored within the proposed main theme.

Keywords: Lyrical poetry. Occidental tradition. Time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A LÍRICA NAS POÉTICAS ANTIGA E MODERNA	16
1.1 A POÉTICA DE ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO	16
1.2 A LÍRICA NA POÉTICA DE ARISTÓTELES	18
1.3 A LÍRICA NA ARTE POÉTICA DE HORÁCIO	20
1.4 A LÍRICA NO TRATADO DO SUBLIME DE LONGINO	22
1.5 A LÍRICA NA POÉTICA MODERNA	25
1.6 A LÍRICA NA POÉTICA DE BOILEAU-DESPRÉAUX	26
1.7 A LÍRICA NA OBRA DE EMIL STAIGER E EM OUTROS ESTUDIOSOS MODERNOS	31
2 DE HORÁCIO A DRUMMOND, O TEMPO DISPARA	43
2.1 A VISÃO DE TEMPO NA ANTIGUIDADE	43
2.2 OS CICLOS NATURAIS	44
2.3 OS CICLOS CRIADOS PELO HOMEM	45
2.4 A DEGRADAÇÃO DO TEMPO	48
2.5 NO TEMPO DE HORÁCIO	54
2.6 A LÍRICA HORACIANA	60
2.7 O TEMPO NA LÍRICA DE HORÁCIO	64
2.8 O TEMPO E A TEMÁTICA DOS POEMAS	65
3 DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA	76
3.1 A VISÃO DE TEMPO NA MODERNIDADE	76
3.2 NOVOS CICLOS	77
3.3 OS CICLOS CRIADOS PELO HOMEM	80
3.4 A DEGRADAÇÃO DO TEMPO	82
3.5 NO TEMPO DE DRUMMOND	86
3.6 A LÍRICA DRUMMONDIANA	88
3.7 O TEMPO NA LÍRICA DE DRUMMOND	102
3.8 O TEMPO E A TEMÁTICA DOS POEMAS	114
4 DE HORÁCIO A DRUMMOND, O TEMPO DISPARA; DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA.	144
4.1 CLASSICISMO, HORÁCIO E DRUMMOND	145
4.2 OS POETAS E A(S) CIDADE(S)	151
4.3 MODERNISMO, DRUMMOND E HORÁCIO	154
4.4 HORÁCIO, DRUMMOND E O TEMPO	158
4.5 O TEMPO	164
4.6 A ESTILÍSTICA DOS DOIS POETAS	177
REFERÊNCIAS	181
ANEXOS	188

“Correm fugazes, ai Póstumo, os anos”.
(Horácio, II, 14)

“Não morrerei de todo; parte minha
à própria morte não será sujeita...”
(Horácio, III, 30)

“O rosto no travesseiro,
escuto o tempo fluindo
no mais completo silêncio.”
(Carlos Drummond de Andrade, “Desfile”)

“Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo.”
(Carlos Drummond de Andrade, “Ontem”)

INTRODUÇÃO

O tempo é um tópico que não se costuma freqüentemente destacar na poesia do poeta latino Horácio. Ainda assim, faz-se muito importante em sua obra, tendo em vista que é a partir da percepção da sua passagem que o poeta latino destrava o relógio a nos despertar para o seu famoso *carpe diem*. Ao observar a mudança das estações climáticas, ele impele o leitor, com palavras, a reagir à ação devoradora de Saturno. Além do que, transformado em cena por várias vezes, insere-se numa temática de longa tradição no Ocidente, iniciada com os poetas gregos, subscrita por Homero, Hesíodo, Aristófanes, Safo e continuada depois em Roma, por Catulo, Horácio, conforme Francisco Achcar¹ em *Lírica e lugar comum*. Antes de tudo, é fruto de uma preocupação natural, ancestral e inerente à raça humana, pois remete obrigatoriamente à brevidade da vida, à aproximação da morte e à conseqüente necessidade de fazer algo antes que esta chegue.

Em contrapartida, na obra de Carlos Drummond de Andrade, o tempo é algo de grande importância, uma das suas grandes marcas, como ele próprio registrou: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (“Mãos dadas”). É referência constante nos estudos de muitos de seus críticos. Em *Drummond: a estilística da repetição*, de Gilberto Mendonça Teles², por exemplo, “o tempo não é um tema de Drummond, mas um elemento importante de sua obra”. Por sua vez, para Rita de Cássia Barbosa³ (*Carlos Drummond de Andrade*), “a preocupação com o tempo - passado, presente, em função dos quais se delinea o futuro -, sendo um novo tema, une as diversas facetas da poesia drummondiana. É, pois, o elemento aglutinador de todos os temas que, se cruzando ou se alternando, percorrem a obra poética de Carlos Drummond de Andrade”. Para Antonio Houaiss⁴, em sua introdução à *Reunião: 10 livros de poesia*, o autor mineiro:

[...] é homem do seu tempo, para o qual confluem os tempos pretéritos naquilo que são conhecidos ou naquilo em que perduram, como presenças ou resíduos, reais, imaginários ou fantásticos, o que faz do seu tempo presente, *ipso facto*, uma realidade, uma imaginação, uma fantasia, lançados no futuro

¹ ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

² TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição**. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.22.

³ BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980, Literatura Comentada, p. 5.

⁴ HOUAISS, Antônio. **Introdução à Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. xiii.

[...] é poeta do seu tempo no fato de que a matéria-prima do cotidiano se lhe aflora a todo instante.

Antonio Candido⁵ afirma que “a poesia social de Drummond deve ainda a sua eficácia a uma espécie de alargamento do gosto pelo cotidiano, que foi sempre um dos fulcros da sua obra e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa”. O tempo, o “tempo presente”, manifestado pelo cotidiano, é, portanto, um dos pilares da escritura do poeta mineiro. Assim como o passado, “através da família e da paisagem natal” é também outra de suas inquietações. Para Candido⁶, sua poesia nutre-se de paradoxos, entre os quais: “[...] a obsessão simultânea de passado e presente, individual e coletivo, igualitarismo e aristocracia”.

O tempo visado neste trabalho não é, contudo, o presente, nem o passado, tampouco o futuro, mas sim o tempo em seu caráter fundamental, o da irreversibilidade, aquele que se esvai na passagem por entre os limites das horas, do(s) dia(s), dos anos, dos séculos. Fugacidade esta que extrapola o plano meramente temático destes dois autores para alojar-se no âmago de suas obras, no âmago da Lírica, porque é resultante de uma tradição que os antecede. No caso do primeiro, advém proximamente dos gregos; no do segundo, vem junto com o desenvolvimento da poesia lírica no ocidente.

Desta forma, além da análise do tópico acima levantado na poesia dos dois autores, o objetivo primordial deste estudo é demonstrar que a poesia de Carlos Drummond de Andrade repara, dirige o olhar para a história da Lírica ocidental e com ela estabelece diálogo. Recondiciona e reelabora a tradição dessa lírica. Tradição de ser, acima de tudo, fugidia, de não se fixar quase, nem a ideologias, nem a crenças. Tradição de ser individual, fragmentada, pequena em relação ao mundo, ao Estado e, como consequência, crítica, porque está distanciada e à margem da coletividade. O que será comprovado no primeiro capítulo, que analisa as Artes Poéticas na Antiguidade e na Modernidade.

Amparado em parte pela reflexão de John Gledson⁷, que dentre outras coisas nos faz ver o contraste entre a poesia drummondiana, essencialmente cética e niilista, e o otimismo e ufanismo dos modernistas brasileiros, podemos perceber que muito de sua poética nasce de dentro do poeta, não vem de fora para dentro, de movimentos estéticos para o artista

⁵ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p.108.

⁶ Ibid., p.112.

⁷ GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

Drummond com sua poética e, como todo poeta lírico, traz em si as tensões e as inquietudes próprias do indivíduo, motivação maior da Lírica. E por isso questiona, oscila entre, permeia questões e escolhas contrastantes (estéticas ou não), o histórico e o eterno, o nacional e o universal, o ‘eu’ e o mundo, a tradição e a inovação, “o tempo e o espaço”, “mudança e permanência”, “forma e movimento”, “palavra e silêncio”, para relembra Gledson⁸ nestes últimos pares. “No meio do caminho”, entre tais questionamentos, o poeta itabirano, liricamente, posiciona-se constantemente para além de qualquer ideologia, indiferente aos interesses da maioria, e justamente colocando em xeque a unanimidade, entre o histórico e o eterno define-se muito mais pelo segundo. Entre o movimento modernista e a tradição clássica, a opção é sempre a de fazer poesia e não política.

Assim como tantos poetas líricos, o que mais almeja é superar as condições finitas, suplantar o tempo, eternizar-se de algum modo. Horácio, tal como Roma no plano político e cultural, desejou eternizar-se por intermédio de sua literatura. E conseguiu; Drummond, em escala menor, bem mais lírica, mais modesta, através da memória e história de sua família, de sua cidade e a sua própria. Nem por isso, sua literatura foi menor, menos ampla. Também fez literatura e da grande. Da mesma forma que Horácio, foi bem-sucedido. Ao escrever a sua história, as suas memórias poéticas, ao relatar sua experiência com a passagem do tempo em sua vida e obra, dialoga com a tradição literária do Ocidente, tanto a do passado (remoto, no caso do mundo antigo, ou mais recente, no caso do Brasil) quanto a do presente e certamente a do futuro. Mantém um diálogo com a tradição tanto na literatura brasileira quanto na literatura ocidental, advinda, neste caso, de dentro para fora, das tensões e inquietações internas, bem como de sua compreensão (mineira, brasileira, no século vinte), de sua aceitação, negação e reelaboração de idéias e do *status quo*. Não o contrário, como acontecera tantas vezes em nossa história literária, inclusive em 1922, em que a “tradição” vem de fora para dentro, da Europa para o Brasil.

Por extensão, a investigação destas questões possibilita destacar a presença da literatura e da cultura clássica greco-romana nos autores modernos, aqui representados pelo mineiro, bem como o alcance e a influência do pensamento clássico no Ocidente, para além dos limites espaço-temporais comumente estabelecidos. Se lembrarmos que essas duas culturas antigas e já extintas, no campo espacial, ainda frutificam no campo temporal e fundamentam a leitura e o pensar contemporâneo, como pode ser visto na literatura moderna e na poesia de Drummond, reforça-se, assim, a importância e a necessidade do estudo das

⁸ GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p.175.

línguas e das literaturas clássicas na sociedade contemporânea. Razões estas que justificam o esforço e o empenho desta análise.

O texto final está estruturado em quatro capítulos. O primeiro, *A poesia lírica nas poéticas antiga e moderna*, recupera inicialmente as noções e os possíveis conceitos a respeito da Lírica expressos, ou subentendidos, entre os antigos a partir dos estudos de Aristóteles, Horácio e Longino. Depois, entre os modernos, a partir de Boileau-Despréaux, Emil Staiger e de outros autores. Retoma, ainda, noções fundamentais, como o tamanho e a extensão da poesia lírica, o comprometimento desta para com o coletivo e, como consequência, o *status* e certo descomprometimento que ocupa junto à cultura político-social.

Com este capítulo, o que se quer destacar é a concepção e a visão que se costuma ter da Lírica ao longo de sua história no Ocidente; visão que é reflexo e reflete diretamente do/no seu *modus scribendi*, evidenciado depois nos capítulos seguintes, nas escrituras e poéticas de Horácio e principalmente de Drummond, alvo maior desta análise.

O segundo capítulo, *De Horácio a Drummond, o tempo dispara*, centraliza o foco na obra de Horácio, especificamente nos livros de *Odes* e *Epodos*. Consiste na exposição do conceito e da visão de tempo e de sua degradação para o mundo antigo e para Horácio. Situa historicamente o poeta e a sua lírica, para então analisar o tema do tempo e os subtemas decorrentes deste: a efemeridade da vida, a morte, a antinomia juventude-velhice, os prazeres da vida e a eternização do poeta via arte. Também analisa a posição do poeta no que tange à individualidade, a fragmentação e subjetivação, às tensões do poeta frente ao mundo, frente ao político, frente a Roma. (Apesar da sua voz estatal, como vate, Horácio trata, sobretudo e preferencialmente, das coisas que lhe interessam: o amor, o vinho, a literatura.).

O terceiro capítulo, *De Drummond a Horácio, o tempo repara*, focaliza a obra de Carlos Drummond de Andrade, em especial, *Nova Reunião - 19 livros*. Expõe o conceito e a visão de tempo para a cultura ocidental, a partir do Cristianismo. Situa historicamente o início da lírica moderna com a escritura de Charles Baudelaire e a influência desta na de Drummond, bem como o momento histórico e a obra do poeta mineiro. Observa a visão de gradação, de progresso e linearidade, iniciada com a cultura judaico-cristã, bem como a degradação do tempo para os modernos e para Drummond. Analisa a presença do tema central, o tempo e os mesmos subtemas de Horácio: a efemeridade da vida, a morte, a antinomia juventude-velhice, prazeres da vida e eternização do poeta. Destaca a individualidade, a fragmentação e subjetivação do poeta mineiro frente ao mundo. Busca mostrar que, embora Drummond se consorcie em alguns aspectos e em alguns momentos aos modernistas, há em sua obra um claro processo de subjetivação, individualização, de

fragmentação em relação a este coletivo, de afastamento desse coletivo, razão pela qual foi muitas vezes criticado, razão de se defender aqui a sua inclusão dentro da tradição lírica no Ocidente.

O quarto capítulo, *De Horácio a Drummond, o tempo dispara; de Drummond a Horácio o tempo repara*, conclui o trabalho a partir do confronto entre as obras dos dois autores, verificando o que há de comum e/ou divergente nas poéticas do mineiro e do venusiano no que diz respeito ao tema central e aos subtemas deste estudo. Além do que, recupera os dados e as análises feitas nos três capítulos anteriores a fim de defender a idéia central deste trabalho, o diálogo e a integração do poeta com a tradição lírica ocidental.

1 A LÍRICA NAS POÉTICAS ANTIGA E MODERNA

*“Aut insanit homo aut
uersus facit”.*
(Horatius,
Satirae, 2, 7, 117)

Falar da lírica na Poética Clássica, a partir dos três principais nomes - Aristóteles, Horácio e Longino, tal como me proponho a fazer aqui, é falar daquilo que eles não disseram. Isto porque o que se sabe da poesia lírica na Poética da Antiguidade é depreendido muito mais pelas lacunas destes tratados, pelo que deixaram de dizer do que pelo que seus autores afirmaram propriamente. O fato é que nenhum dos estudiosos teve como propósito, em suas obras, a análise da poesia lírica. Muito do que se conhece sobre a questão se deve a outros textos e autores, e não necessariamente tratados de Poética. Nem por isso, entretanto, nos é vedada a compreensão da percepção dos antigos sobre a lírica.

1.1 A POÉTICA DE ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO.

Aristóteles⁹, em sua *Poética*, como é sabido, dedica-se, sobretudo, ao estudo da tragédia e da epopéia, gêneros que ele considerava superiores, por imitarem as ações de homens superiores, homens de elevada índole. A versão da Poética que chegou até os nossos dias não contempla a comédia, conforme ele adianta em seu texto que o faria. Quanto ao gênero lírico, Aristóteles nem mesmo se propõe a descrevê-lo. Talvez por se tratar de uma arte não totalmente imitativa das ações humanas, ou porque, quiçá, a entendesse como forma ancilar das formas artísticas que considerava mais importantes: a trágica e a épica.

Para se ter idéia da sua despreocupação para com a lírica, observa-se que ele nem faz menção direta ao termo. Quando Aristóteles se refere a ela, o faz pelos seus tipos variantes: “poesia ditirâmbica”¹⁰, “hino”, “encômio”¹¹, ou pelos instrumentos com que se

⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores)

¹⁰ Ibid., p. 201.

¹¹ Ibid., p. 203.

fazia acompanhar na época “aulética”, “citarística”, “siríngica”¹². Por outro lado, o prestígio dado à Tragédia e à Epopéia, em seu tratado, pode ser aferido pelo número de capítulos dedicados a cada uma delas. Dos 38 capítulos, o autor trata da primeira em dezessete e da segunda, em dez. A partir desses dados, percebe-se nitidamente que o autor grego, entre os dois gêneros maiores, considera a tragédia superior à epopéia, como ele próprio afirma no Livro XXVI: “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico)”¹³. A comédia, na versão que chegou às mãos da modernidade, por sua vez, é mencionada apenas em quatro livros. A lírica nisso tudo não chega a ser nem alvo de seu interesse, pelo que parece. Serve apenas de ponto de apoio, de contraste para a compreensão daquilo que ele objetivava verificar.

A Arte Poética de Horácio também não privilegia a lírica como alvo principal de sua preocupação. Nesta carta dirigida aos Pisões, o objetivo maior de Horácio é descrever e pensar a arte dramática, o teatro. Novamente neste texto, a lírica é retratada indiretamente, como contraponto, agora ao gênero dramático.

Longino, a quem Roberto de Oliveira Brandão¹⁴ se refere como Anônimo em seu Tratado, não prioriza nenhum gênero em específico, mas centraliza seu estudo no Sublime. Mais uma vez a lírica serve de suporte para os exemplos a serem dados para a compreensão do principal foco.

Quod erat demonstrandum. Demonstrado aquilo que os críticos antigos não disseram da lírica em suas Poéticas, passemos agora a observar o que eles falaram diretamente da mesma e o que podemos depreender pelas lacunas, a começar pelo crítico grego.

¹² ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 201. (Coleção Os Pensadores).

¹³ Ibid., p.228.

¹⁴ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da Poética Antiga”. In: **A arte poética: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO**. São Paulo: Cultrix, 1997.

1.2 A LÍRICA NA POÉTICA DE ARISTÓTELES

No capítulo I, parágrafo 2, Aristóteles cita a lírica pela primeira vez em seu texto, ao referir-se a todas as artes poéticas como sendo imitativas e no que elas se distinguem. De modo que a menção à lírica se dá por oposição aos outros gêneros a que se dedica: “Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações”¹⁵.

No parágrafo 4, do capítulo I, ele fala dos poetas imitadores, e aí, por oposição aos poetas líricos: “[...] a uns de ‘poetas elegíacos’, a outros de ‘poetas épicos’, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado”¹⁶.

No parágrafo 13, do capítulo IV, Aristóteles, discorrendo sobre a origem da arte literária, diz que “o imitar é congênito no homem”, que o poeta faz a imitação de homens de elevada ou baixa índole e que esta arte de imitar a elevada ou ignóbil índole humana está presente em várias espécies de poesia, na trágica, na épica, na cômica e mesmo na que modernamente denominamos lírica. “Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença [...]”¹⁷. Isto nos faz pensar que a lírica podia imitar igualmente ações humanas nobres e menos nobres, elevadas ou ignóbeis.

Encontramos no parágrafo 16, do capítulo IV, um importante dado para a compreensão da percepção que Aristóteles tinha da lírica:

A poesia tomou diferentes formas, segundo diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo estes, vitupérios e aqueles hinos e encômios.¹⁸

Por este trecho, nota-se que o crítico grego não tinha, portanto, a lírica como arte menor, uma vez que hinos e encômios eram composições poéticas cantadas, líricas, e que, neste caso, imitavam ações nobres, tal como a tragédia e a epopéia.

No parágrafo 35, ao explicar o terceiro elemento da tragédia, o pensamento do poeta, o estagirita revela alguns aspectos fundamentais para a compreensão da

¹⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.201. (Coleção Os Pensadores).

¹⁶ Ibid., loc. cit.

¹⁷ Ibid., p.202-3.

¹⁸ Ibid., p.203.

desconsideração dos antigos críticos para com a lírica: “Nos antigos poetas, as personagens falavam a língua do cidadão, e nos modernos falam a do orador”, e também “por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou qual repele”¹⁹.

Com base nisso, podemos pensar na importância que era dada ao espírito coletivo em detrimento do individual. Se atentarmos para o fato de que a tragédia, a epopéia e a comédia eram resultantes e resultados da Pólis, que refletiam e propagavam o caráter político da Cidade grega de que eram porta-vozes, veremos que a lírica como manifestação subjetiva, individual, advinda de um único homem não podia mesmo ter um *status quo*, não podia se estabelecer como elemento de força e presença autônoma e representativa. Representativa do quê? De quem? Do indivíduo? O que é o indivíduo para a Pólis? Se a tragédia e a epopéia, assim como a comédia, eram resultantes da democracia grega, instrumentos educativos e moralizantes do cidadão, voz da pólis, a lírica, tal como a conhecemos hoje, voz de um indivíduo, não pôde ter de fato o menor espaço neste meio que era fundamentalmente coletivo.

Fustel de Coulanges, em seu livro sobre *A cidade antiga*, sustenta que

A cidade havia sido fundada sobre uma religião e constituída como uma igreja. Daí sua força; daí também a sua onipotência e império absoluto que exercia sobre seus membros. Em sociedade organizada sobre tais bases, a liberdade individual não podia existir. O cidadão estava, em todas as coisas, submetido sem reserva alguma a cidade; pertencia-lhe inteiramente. A religião que tinha gerado o Estado, e o Estado que conservava a religião, apoiavam-se mutuamente e formavam um só corpo estes dois poderes associados e confundidos formavam um poder quase sobre-humano, ao qual a alma e o corpo se achavam igualmente submetidos. Nada havia no homem de independente. O seu corpo pertencia ao Estado e estava votado à sua defesa [...].²⁰

Corroborando esta idéia, o parágrafo 44 da *Poética* de Aristóteles aponta para uma grandeza (em tamanho) que expressa a própria magnitude do cosmos, da Cidade e de um poema, da seguinte forma:

Além disto, o belo - ser vivente ou o que quer que se componha de partes - não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo não poderia ser belo.²¹

¹⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 207. (Coleção Os Pensadores).

²⁰ COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.276-7.

²¹ ARISTÓTELES, op. cit., p.209.

A lírica, assim, é um elemento menor, não na imitação das ações humanas, como já vimos, mas na sua abrangência. O indivíduo é um ser muitíssimo limitado, pequeno e frágil; não tem, de maneira alguma, a grandeza que tem a Cidade, que tem o coletivo. A lírica expressa isso não apenas em sua extensão, mas também em seu estreitamento social. O indivíduo, se não amparado, policiado pelo espírito coletivo, não só é pequeno como é mesquinho, egoísta, pueril e repleto de cupidez.

Por estas constatações, diria que Aristóteles e seus predecessores não consideravam a lírica como gênero, como a concebemos hoje, mas antes como uma arte a serviço das demais poesias, as principais, as cidadãs. A lírica como arte ancilar a servir o teatro através do coro, ou o rapsodo, na poesia épica.

O parágrafo 155 garante a idéia da dependência do indivíduo ao Estado. “Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador”²², ou seja, o poeta deve ser porta-voz da Cidade, o mestre do povo, o vate a incitar o amor dos cidadãos pela pátria, sob pena de não imitar a realidade, a vida política e a democracia grega. Fica claro, mais uma vez, que neste cosmos coletivo, decididamente, não há espaço para o indivíduo.

1.3 A LÍRICA NA ARTE POÉTICA DE HORÁCIO

R. M. Fernandes²³, em seu comentário sobre a Poética de Horácio, afirma que Norden atribui-lhe “um caráter isagógico”, isto é, considera a obra “uma introdução à poesia, com a divisão ars + artifex”. A arte aqui é a literatura de um modo geral, privilegiando, sobretudo, neste caso, a arte dramática. E o poeta é, portanto, o dramaturgo. Os respingos sobre a poesia lírica recaem neste tratado em escala bem mais restrita que no de Aristóteles e podem ser vistos nos versos de número 73 até 85, quando o poeta-crítico Horácio²⁴ faz referência às variações de metros (dos “dísticos elegíacos” ou cantos lamentosos, segundo o comentarista, do jambo da poesia de Arquíloco às variações de temas: “o cantar deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas;

²² ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 240. (Coleção Os Pensadores).

²³ FERNANDES, R. M. Rosado. “Tradução e comentário”. In: HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Inquérito, 1984, p.28.

²⁴ HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Inquérito, 1984, p.67-9.

os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados”²⁵. Estes temas, aliás, eram bastante caros ao poeta Horácio. Alude cá o crítico, nesta passagem, a alguns tipos de versos que compõem a riquíssima variação da poesia lírica, bem como da temática, diferentemente do número menor de versos e da limitação de temas dos gêneros trágico, épico e cômico. Esta é a única manifestação direta e específica à lírica. O que ele trata além disso interessa mais para a compreensão do fazer poético e da crítica para toda e qualquer arte literária, inclusive a lírica. Como, por exemplo, o cuidado que o poeta/artista deve ter sempre com as palavras, e com o amadurecimento da obra antes de ser publicada.

Tal como Aristóteles, Horácio vai ressaltar a importância da elocução, da escolha e utilização das palavras:

No arranjo das palavras deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes. Se porventura, for necessário dar a conhecer coisas ignoradas, com vocábulos recém criados, e formar palavras nunca ouvidas pelos Cetegos cintados, podes fazê-lo e licença mesmo te é dada, desde que a tomes com discrição. Assim, palavras, há pouco forjadas, em breve terão ganho largo crédito, se, com parcimônia, forem tiradas de fonte grega.²⁶

Segundo Fernandes²⁷, “na crítica literária, Horácio coloca-se entre os modernizantes da escola de Catulo e Calvo e os arcaizantes admiradores de Lucílio”. Quanto à função do poeta na sociedade:

[...] acha que este lhe pode ser útil, sem que, contudo, perca todo o seu individualismo. Tudo o que apregoa, já Horácio pusera em prática na poesia até então publicada e isto era a garantia de que os princípios que teorizava levava, de facto, a uma poesia cuidada e de excelente nível, qualidade que ele tanto prezava²⁸.

Vemos, deste modo, o reforço da oposição dos pares: “lírica - individualismo” *versus* “poesias épica e trágica - coletivismo”. Oposição que Vicente Cristóbal²⁹, na Introdução de *Odas y Epodos*, destaca como sendo parte da querela dos *neotérois*, ou modernizantes, para com os arcaizantes, por conta dos dois grandes conjuntos de obras em

²⁵ HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Inquérito, 1984, p. 59-61.

²⁶ Ibid., loc. cit.

²⁷ FERNANDES, R. M. Rosado. “Tradução e comentário”. In: HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Inquérito, 1984, p.19.

²⁸ Ibid., loc. cit.

²⁹ CRISTÓBAL, Vicente. Introdução da tradução espanhola. In: HORACIO. **Odas y Epodos**. Madrid: Cátedra, 1997, p.26.

verso: o de *Musa grauis* (epopéia e tragédia) e o de *Musa tenuis* (epigrama, epílio, elegia e lírica), esta com seu estilo refinado e seus temas de âmbito mais privado, aquela com a gravidade da epopéia homérica, com suas amplas dimensões, com os personagens heróicos e sublimes da tragédia.

1.4. A LÍRICA NO TRATADO DO SUBLIME DE LONGINO

A lírica em Longino, assim como em Horácio, é muito pouco citada. Naturalmente, nestes dois casos, por serem obras centradas em apenas um ponto, o sublime, no primeiro, e a arte dramática, no segundo. No tratado daquele crítico há duas menções à poesia lírica, e novamente ela não é vista como gênero, mas como elemento auxiliar, como instrumento de acompanhamento musical e suplementar ao corpo do poema (trágico, épico ou cômico):

1) a lírica como elemento auxiliar às demais artes poéticas:

Não é verdade que a flauta inspira nos ouvintes certas emoções, deixa-os como fora de si, possuídos do frenesi dos coribantes e, dando ao ritmo determinada cadência, obriga o ouvinte, até um totalmente ignorante de música a ritmar os passos e ajustá-los à melodia? E, por Zeus, os sons da cítara, de per si em nenhum sentido, por modulação dos tons, pelo dedilhado concordante e por fusão dos acordes, não deparam, como sabes, um maravilhoso encantamento? (Se bem que aí temos imagens e imitações espúrias da persuasão e não, como eu dizia, operações genuínas da natureza humana). Então, ao nosso ver, o arranjo, que é certa harmonia da linguagem, privilégio natural do homem, atingindo a alma mesma e não apenas os ouvidos, move espécies variadas de palavras, pensamentos, ações, belezas, musicalidades - coisas essas que conosco nascem e crescem; do mesmo passo, por combinação e múltiplas formas de seus próprios sons, transmite à alma dos circunstantes a emoção existente no orador, fazendo os ouvintes comparti-las e, por gradação dos termos, edifica o sublime.³⁰

2) a lírica através de um subtipo seu, a ária:

“[...] assim como as pequenas árias distraem da letra os ouvintes forçando-os a concentrar a atenção na música, assim a prosa cadenciada incute nos ouvintes, não a emoção do discurso, mas a do ritmo [...]”³¹.

³⁰ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.108.

³¹ Ibid., p. 78.

Ademais, Longino reitera o que Aristóteles e Horácio já haviam proposto para se pensar a arte de escrever, qual seja: os tipos de poetas e os seus pensamentos nobres ou vulgares. “O sublime nasce de pessoas com pensamentos graves e não de mesquinhas e de pensamentos rasteiros e ignóbeis”³².

A fim de refletir sobre os tipos de “pensamento” que caracterizam o tipo de poeta, escreve o seguinte:

No estilo sublime não devemos descambar para vocabulário sórdido e repugnante, a não ser constrangidos pela necessidade absoluta, mas conviria usar expressões à altura dos assuntos e imitar a natureza, que, ao moldar o homem, não dispôs em nossa face as partes vergonhosas, nem as excreções do corpo, mas ocultou-as quanto pôde.³³

Para pensar a elocução do poeta: “o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores”³⁴.

Assim como a arte é resultado não só da genialidade, do dom artístico do poeta, mas do seu trabalho, da sua técnica, Horácio também assevera que “[...] compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio”³⁵.

Da imitação de modelos já estabelecidos, Longino³⁶ diz: “[...] imitar não constitui furto; é como um decalque de belos sinetes, de moldados, ou de obras manuais [...]. Belo, na verdade, e merecedor de coroa de glória é esse combate em que mesmo em ser derrotados por gerações anteriores não deixa de haver glória”. Percebe-se aqui a importância e o respeito ao passado e aos antepassados para o mundo antigo, mesmo sob pena do que para nós, modernamente, possa ser entendido como anulação.

Diante da análise de três importantes tratados sobre a poética, podemos constatar que, embora o de Aristóteles tenha sido escrito dois séculos antes que os outros dois, contemporâneos, o de Horácio e o de Longino, os textos são reiterativos, sobretudo na questão de não apontar a lírica como gênero literário. Isto faz com que pensemos na simples vigência da tradição, que vislumbrava a lírica não como arte independente e autônoma, tal qual é vista

³² ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 78.

³³ Ibid., p.112.

³⁴ Ibid., p.71.

³⁵ Ibid., p. 72.

³⁶ Ibid., p.85-6.

hoje, mas antes como ancilar, auxiliar dos dois grandes gêneros, o trágico e o épico. E a razão disto pode estar em outra tradição, esta instaurada com/pela Pólis, que não via com bons olhos, nem como manifestação legítima, a existência individualizada, o indivíduo, e por extensão, o particular, o privado e o subjetivo, este último tipicamente lírico. Massaud Moisés³⁷, em seu *Dicionário de termos literários*, confirma a idéia de a lírica ser uma arte suplementar, de estar a serviço das outras artes, incluindo aí o fato de estar umbilicalmente ligada à música e à dança, ao dizer que “os críticos romanos, caudatários dos gregos, enfatizaram-lhe o aspecto estético, ou seja, consideravam-na (a lírica) simplesmente uma poesia de natureza musical, acompanhada pela lira e destinada ao canto”.

Situando no tempo, Aristóteles viveu entre os anos de 384 e 322 a.C., período em que a *pólis* já havia sucumbido. Foi preceptor de Alexandre, o Grande, de modo que coabitou o universo cosmopolita do helenismo, quando a antiga democracia encontrava-se esfacelada e o poder nas mãos de uns poucos homens. Momento bastante propício para que a poesia lírica e sua voz, por vezes individualizada, tomasse lugar. E é o que se vê acontecer. Surgem vários poetas líricos a cantar sua arte independente das outras, não mais atrelada aos grandes gêneros, agora em crise, após a derrocada da democracia de que eram resultantes. No plano das idéias, Aristóteles representa essa mudança. Segundo Farrington³⁸, “enquanto Platão salientava a realidade do universo e permitia ao particular apenas uma existência indistinta e derivada, Aristóteles mudou a ênfase. Foi o primeiro a ver a necessidade de considerar a realidade como individual, e o indivíduo como real”. Para o filósofo, “a função do estado não é esmagar o indivíduo, mas proporcionar-lhe o ambiente em que ele possa atingir o seu potencial mais elevado”. Na esteira dessa compreensão, Epicuro vai organizar sua doutrina, que, por sua vez, vai se expandir pelo mundo helenístico mais tarde, principalmente via Roma, via poetas latinos, dentre eles Horácio. Essa doutrina seria, conforme Farrington³⁹, “virtualmente impossível encontrar qualquer ponto que não tivesse sido antecipado por Aristóteles, [...] tal como o ponto fundamental da sua ética, a inferiorização da virtude pela exaltação do papel do sentimento sobre o da razão”.

Horácio e Longino, por outro lado, embora quase três séculos depois, mesmo já tendo sido contaminados pela arte helenística, pela poesia alexandrina, ainda se mostram fortemente influenciados pelas concepções clássicas gregas e também não falam de um gênero lírico. Antes reforçam a voz do passado, como é próprio do pensamento antigo, tal

³⁷ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.307.

³⁸ FARRINGTON, Benjamin. **A doutrina de Epicuro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968, p. 168.

³⁹ Ibid., p. 109.

qual expusera Longino ao se referir ao constante “decalque” e à glória de perder sua própria glória em detrimento da fama e da grandiosidade dos antepassados. Embora já se percebam arroubos de individualismos – lembremos de Catulo e seu cancionero dedicado à Lésbia, de Ovídio e a *Arte de amar* e o próprio Horácio e os seus autobiografismos –, a tradição ainda grita mais alto, os purismos de Cícero e a política moralista e tradicionalista de Augusto imperam e não possibilitam o estabelecimento de uma lírica totalmente individualista e individualizante.

Syllas Mendes David⁴⁰, em seu artigo “O livro na poesia de Roma do século I a.C.”, como fetiche literário e alegoria do homem, reitera a idéia de individualismo da poesia lírica:

A valorização do indivíduo, na cultura helenística, após a destruição da pólis grega, com sua antiga ética, essencialmente comunitária, parece ter franqueado o pleno acesso a essa porta de acesso ao “eu poético”, evidente na escola de Calímaco e nos elegíacos de Roma. E os romanos tão bem dotados de emotividade, até as raias do sentimentalismo, por vezes, como ainda o demonstram muitos italianos atuais aceitaram a forma elegíaca, como espaço poético para o pleno escancarar-se dessa porta para as próprias emoções e feitos pessoais, no maneirismo alexandrino, precedente poético do pleno individualismo do século XIX.

Com o fim da *Pólis* e do poder aristocrático no mundo antigo, que privilegiava o coletivo acima de tudo, emerge a possibilidade de um individualismo. *Semen iacta est*. Está lançada a semente do individualismo e do subjetivismo no solo fértil do mundo ocidental e da poesia lírica também. Quiçá não estão aqui as raízes mais profundas do individualismo e da solidão moderna que cada vez mais são presenciados nos dias atuais?

1.5 A LÍRICA NA POÉTICA MODERNA

Visto que da poética dos estudiosos antigos não se consegue extrair elementos mais precisos para a compreensão da natureza da lírica, avança-se agora no tempo e busca-se ajuda das formulações e conhecimentos obtidos mais recentemente, ao longo dos últimos séculos entre estudiosos da era moderna.

⁴⁰ DAVID, Syllas Mendes. O livro na poesia de Roma do século I a.C., como fetiche literário e alegoria do homem. **Cadernos de Letras da UFF**, n.18, 1999, p. 106.

Se no mundo racional antigo, nas épocas de Aristóteles e nem mesmo na de Horácio e de Longino, o solo para o pleno surgimento do individualismo, do sentimentalismo e subjetivismo ainda não estava pronto, nota-se que algumas das sementes deixadas pelos clássicos ainda geram seus frutos, que algumas idéias sobre a poesia lírica presentes nos três estudiosos antigos ainda se fazem valer, servindo de raízes para a sustentação de alguns conceitos de lírica para o mundo moderno. É o caso das idéias sobre o tamanho do poema, inspiração e trabalho do poeta, o sublime, a escolha das palavras. Apesar de não termos recebido deles nenhuma poética da lírica, nenhum estudo específico como os dos outros gêneros, nenhuma menção a uma obra modelar como Aristóteles fizera a respeito da tragédia e da epopéia, mesmo assim alguns conceitos de que nos utilizamos hoje para pensar a lírica estavam lá, na Antiguidade, em nossos três autores, entre outros. É o que veremos a partir de agora nas Poéticas de Boileau, de Emil Staiger e na reflexão de outros autores sobre o assunto.

1.6 A LÍRICA NA POÉTICA DE BOILEAU-DESPRÉAUX

Do período clássico antigo, dá-se um salto de alguns séculos, até se chegar ao ano de 1674, quando da publicação de *A Arte Poética*, de Nicolas Boileau-Despréaux⁴¹. Escritor francês, Boileau viveu no limite de dois tempos, entre a concepção de dois mundos, o antigo e o moderno. Nas palavras de Célia Berrettini⁴², foi “um definidor da doutrina chamada clássica”. Tal como a *Poética* de Aristóteles, este trabalho de Boileau é “uma reflexão sobre obras-primas anteriores, e não um código com leis a serem seguidas pelos renomados autores que já então haviam composto suas imortais criações”, no que se distingue da de Horácio, por seu caráter completamente prescritivo, embora a retome constantemente, visto que é a sua referência maior.

Dos quatro cantos compostos por Boileau para o estudo da Poética, os dois primeiros são os que mais interessam aqui. No canto I, ele reitera os textos clássicos no que diz respeito as suas principais questões, mas ao mesmo tempo demonstra a proximidade com o período e o pensamento romântico. Primeiramente e diferente dos antigos, ao modo

⁴¹ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁴² BERRETINI, Célia. “Introdução”. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.7.

romântico, ele trata da inspiração como dádiva, como dom atribuído pelos deuses, sem referir-se à parcela de trabalho que cabe ao poeta, a que Horácio e Longino privilegiam. Em seguida, ao abordar o bom senso que o poeta dever ter, indiretamente faz menção à originalidade, objeto extremamente caro ao Romantismo:

Os autores, na sua maioria, levados por um ímpeto insensato, vão procurar sempre o pensamento longe do bom senso. *Acreditar-se-iam rebaixados, nos seus versos estranhos, se pensassem que outro poeta pode pensar como eles.* Tudo deve tender ao bom senso⁴³.

Quanto ao burlesco, Boileau assevera: “Qualquer que seja o tema sobre o qual o senhor escreva, evite a baixeza”, atenuando imediatamente após, em favor de princípios já modernos, “o estilo menos nobre tem, entretanto, sua nobreza”⁴⁴. Do cuidado com o “bom uso da língua”, ele sugere aos poetas cuidar da clareza, porque se “o sentido dos versos que o senhor compôs tarda em fazer-se entender, logo meu espírito começa a distrair-se e, pronto a desprender-se de palavras vazias, não mais segue um autor que deve sempre ser procurado. [...] Antes, pois, de escrever, aprenda a pensar”, pois o “que bem se concebe, se enuncia claramente”⁴⁵. Que a língua seja usada com correção, pois,

Se o termo é impróprio ou a construção é viciosa, o senhor me impressiona inutilmente com um som melodioso; meu espírito não admite um pomposo barbarismo, nem o orgulhoso solecismo de um verso empolado. Resumindo: sem a língua, o autor mais divino, por mais que se esforce, é sempre um mau escritor.⁴⁶

A respeito da preocupação com o estilo, ele sugere a variação das palavras:

Quando escrever, varie sempre as palavras. Um estilo por demais igual e sempre uniforme, brilha em vão aos nossos olhos e, obrigatoriamente, nos adormece. Lemos pouco esses autores, nascidos para nos entediarem, e que usando sempre o mesmo tom parece que está salmodiando. Feliz é aquele que, em seus versos, com uma voz flexível, sabe passar do tom grave ao doce, do divertido ao severo!⁴⁷

Como é possível verificar, as questões ainda são as mesmas abordadas pela Poética clássica: a expressão, a escolha das palavras e do estilo, a eloquência, o sublime.

⁴³ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.16. (Grifo meu).

⁴⁴ Ibid., p. 17.

⁴⁵ Ibid., p. 19.

⁴⁶ Ibid., p. 20.

⁴⁷ Ibid., p. 19

E assim, após quatro textos, quatro tratados de Poética, finalmente encontram-se, no segundo canto, menções, descrições e prescrições específicas à lírica enquanto gênero (independente). No entanto, Boileau inicia o assunto *in medias res*, sem situá-lo com um conceito de lírica. Assim, começa o texto já versando sobre a tipologia textual da Lírica. Em verdade, novamente essa nomenclatura ainda não é empregada. O progresso está no fato de, pela primeira vez, pelo menos para nós até aqui, surgirem as denominações dadas aos vários tipos de poesia: o idílio, a elegia, a ode, o soneto, o epigrama, o rondó, a balada, o madrigal, a sátira. Ficam lacunas no desenvolvimento de uma concepção desse gênero. Transparece a idéia de algo velado, subentendido. Algo que todo mundo sabe o que é, mas ninguém ousa dizer o nome, por pura desconsideração, ou por se tratar de um pecado, uma heresia. É exatamente dessa forma que o autor dá início ao canto, sem que depois o introduza, talvez imitando Horácio em sua carta aos Pisões, que já começa com um exemplo:

Tal como uma pastora que, no mais belo dia de festa, não carrega sua cabeça com soberbos rubis, e que, sem misturar ao ouro o brilho dos diamantes, colhe num campo vizinho seus mais lindos ornamentos, assim um elegante idílio, com ar amável, mas com estilo simples, deve brilhar sem pompa. Sua forma natural e espontânea nada tem de luxo e não aprecia o orgulho de um verso presunçoso. Sua doçura deve afagar, agradar, despertar e jamais espantar os ouvidos com palavras grandiloqüentes⁴⁸.

Discorre sobre a natureza do idílio, sobre suas características, mas não afirma categoricamente em que gênero da Poética se inscreve. E desse modo dá seqüência aos demais tipos de poemas líricos.

O diferencial do estudo de Boileau em relação ao dos outros três tratadistas está no fato de que este classifica tais tipos de poesia como pertencendo a um gênero menor, secundário, num confronto com os dois grandes: o épico e o trágico. Além do que, subdivide aqueles em graus mais ou menos elevados, com base nos mesmos pressupostos da divisão maior: universalidade, coletividade, por oposição à especificidade e individualismo. E acrescenta aos tipos antigos modelos de poemas mais recentes.

Junto ao grupo dos poemas mais elevados, ele coloca variantes antigas como o idílio, a ode e a elegia, e variantes mais recentes, como o soneto, o madrigal. Entre os do segundo grupo, estão a égloga, a epigrama e a sátira. Quanto ao rondó, a balada, o vaudeville ele não os situa.

⁴⁸ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.29.

A respeito do “elegante” idílio, ele recomenda que “com ar amável, mas com estilo simples, deve brilhar sem pompa”, descrevendo-o por sua “forma natural e espontânea”, que “nada tem de luxo”, visto que é um tipo de poema que “não aprecia o orgulho de um verso presunçoso”. De modo que sua “doçura deve afagar, agradar e jamais espantar os ouvidos com palavras grandiloqüentes”⁴⁹.

Da ode, diz que o seu tom elevado reafirma a temática que lhe é própria, a vitória de atletas, os prazeres da vida, o amor, já referida por Horácio:

A ode, com mais brilho e não menos energia, elevando seu ambicioso vôo até o céu, mantém através de seus versos, relação com os deuses. Ela abre em Pisa, a barreira aos atletas, canta um vencedor empoeirado, no final da corrida; leva Aquiles ensangüentado às margens do Simoide ou faz Escaut inclinar-se sob o jugo de Luís. Há pouco, como uma abelha ardente em seu trabalho, ela se vai para despojar as margens de flores. Pinta os festins, as danças e os risos; celebra um beijo colhido nos lábios de Íris, que resiste debilmente e que, por um doce capricho, algumas vezes o recusa, a fim de que lho arrebatem. Seu estilo impetuoso, com frequência, caminha ao acaso: nela, uma linda desordem é um efeito de arte⁵⁰.

Da elegia, o autor, tal qual fizera Horácio, traça a sua história, desde sua origem funérea, “a plangente elegia, com longas vestes de luto e cabelos esparsos, sabe gemer sobre um caixão”, até a sua condição atual, mais abrangente, em que “Pinta ela a alegria e a tristeza dos apaixonados; afaga, ameaça, irrita, acalma uma amante”⁵¹.

Entre os tipos de poemas mais novos, o soneto é descrito por suas “rigorosas leis” em que “dois quartetos de medida semelhante, a rima com dois sons ferisse oito vezes os ouvidos, e que, em seguida, seis versos artisticamente dispostos ficassem, pelo sentido, divididos em dois tercetos”, pelo banimento da licença poética e da repetição de palavras. Do madrigal ele comenta apenas isso: “mais simples e mais nobre em sua construção, respira a doçura, a ternura e o amor”⁵².

Os gêneros considerados menores da Lírica são retratados por Boileau da seguinte forma:

A égloga, por pertencer à Lírica é menor, razão pela qual não convém ao poeta, “desvairadamente pomposo, na sua veia indiscreta”, entoar “a trombeta no meio de uma égloga”. Mesmo pertencendo ao conjunto da lírica, pequeno por excelência, é considerado um dos menores entre os menores, porque canta “os campos”, “os vergéis”, “Flora” e “Pomona”, deusas ligadas à terra, ao chão, ao mundo rural, portanto, numa escala abaixo do monte

⁴⁹ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.29.

⁵⁰ Ibid., p.30-1.

⁵¹ Ibid., p.30.

⁵² Ibid., p.32.

Olimpo e da capital Roma, ou outras capitais, que lhe são superiores. Mas nada que a arte de um grande escritor, aos moldes de Teócrito e Virgílio, não possa superar e tornar “o campo e os bosques dignos de um cônsul”.⁵³

A epigrama pode ser compreendida como inferior aos outros tipos, dadas as palavras do francês ao estágio contemporâneo desta em seu país:

[...] mais livre em sua forma mais limitada, é muitas vezes apenas um dito espirituoso ornado de duas rimas. Outrora, as expressões engenhosas e sutis, ignoradas por nossos autores, foram atraídas da Itália para nossos versos. A vulgaridade, deslumbrada pelo falso adorno, correu para esse novo atrativo, com avidez. O favor do público excitou sua audácia e um número impetuoso inundou o Parnaso.⁵⁴

Quanto à sátira, Boileau não põe juízo de valor, apenas a historiciza em Roma e salienta a sobreposição de valores sociais inferiores ante os superiores, o que nos faz pensar que, pela maneira de ponderar tais valores na antiguidade, estaria vinculada a uma instância menor:

O ardor de mostrar-se, e não de difamar, armou a Verdade com o verso da sátira. Caio Lucílio foi o primeiro que ousou mostrá-la; apresentou o espelho aos vícios dos romanos; vingou a virtude humilde contra a riqueza altiva, pondo o homem da sociedade a pé e o escravo na liteira⁵⁵.

Com Horácio, este modelo mostrou que “Não mais se foi fátuo ou tolo sem impunidade” na velha Roma. Em Juvenal, suas “obras repletas de terríveis verdades, faíscam, no entanto, com belezas sublimes”, “[...] todos os seus escritos, plenos de fogo, brilham por toda a parte”. Na França de Boileau, apenas Régnier conservou ainda “novas graças” neste “velho estilo”. O leitor francês, no entanto, não aceita de todo o espírito romano. “Ofende-o a liberdade do menor sentido impuro, se o pudor das palavras não suavizar sua imagem”. O próprio autor da Poética prefere “encontrar na sátira um espírito de franqueza” e evitar “um descarado que prega o pudor”⁵⁶.

Sobre os demais tipos de poesia contemporâneos ao estudioso francês, ele arremata: “Todo poema é brilhante por suas qualidades particulares. O rondó, de origem gaulesa, tem a simplicidade. A balada, submetida à suas velhas regras, deve muitas vezes todo

⁵³ Ibid., p.30.

⁵⁴ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.32.

⁵⁵ Ibid., p.33.

⁵⁶ Ibid., p.33-4.

o seu brilho ao capricho das rimas”⁵⁷. Encerrando o segundo canto, ele cita uma criação francesa, o “vaudeville”. Que foi a variação de um traço da sátira, caracterizado como “indiscreto agradável que, levado pelo canto, passa de boca em boca e vai crescendo no caminho”, já que a “liberdade francesa se desdobra em seus versos: esse filho do prazer quer nascer na alegria”⁵⁸.

A fim de se concluir esta seção, o que se pode notar na obra de Boileau é a manutenção das compreensões e concepções clássicas das poéticas antigas, como a caracterização da lírica como gênero menor, porque não se configura como coletiva, não enfoca, nem reflete valores da coletividade, valores tidos como superiores, melhores, possibilitando-nos entender este gênero em evidência como que situado num plano de artes menos prestigiadas, tanto quanto a comédia, alvo de indivíduos sem muita consideração, sem categoria. A novidade pode estar na atualização de novos modelos poéticos, contemporâneos de Boileau e no prenúncio de algumas idéias modernas, como a do poeta como um ser inspirado e menos artífice.

1.7 A LÍRICA EM EMIL STAIGER E EM OUTROS ESTUDIOSOS MODERNOS

Embora Emil Staiger tenha escrito *Conceitos fundamentais de poética* pensando principalmente a partir da/na lírica romântica, portanto moderna, é possível refletir sobre algumas coisas já ditas pelos antigos, além de contribuir com novas idéias.

Um dos conceitos retomados em Aristóteles por Staiger, por exemplo, diz respeito à extensão da lírica. Tal como o estagirita, no parágrafo 44, ao marcar a diferença da extensão dos poemas: trágico, épico e “lírico”, Staiger afirma: “Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho”⁵⁹. Mais tarde, ele vai constatar que o tamanho da lírica faz parte da própria essência e que caracteriza a fugacidade inerente a este tipo de poesia: “Mas já sabemos como esta pequena extensão pertence à essência do lírico; toda canção é curta porque só dura o tempo em que o existente (*das Seiende*) está em total harmonia com o poeta”⁶⁰.

⁵⁷ Ibid., p.33.

⁵⁸ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.34.

⁵⁹ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.28.

⁶⁰ Ibid., p.75.

O individualismo como elemento particular da lírica, já demarcado em Aristóteles, no parágrafo 35, reaparece em Staiger, quando o estudioso alemão aprofunda a questão e diz que, para além do individualismo, há no poeta lírico a solidão, que o poeta lírico é um solitário:

Ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público, cria para si mesmo. Mas uma tal afirmação exige esclarecimentos. Composições líricas também se publicam. A colheita de anos e anos é reunida e entregue a um público.⁶¹

E mais, reforça o que já havíamos dito sobre o espírito coletivo da antiga sociedade grega, manifesto nas artes e na literatura: a “disposição anímica”, característica da lírica, não permite a formação de uma comunidade. Assim, “A ‘disposição anímica’ é inteiramente individual e só pode unir pessoas igualmente dispostas; não pode formar nenhuma comunidade no sentido lato da palavra”⁶².

Constata que a poesia épica e dramática são históricas, políticas e coletivas ao passo que a lírica é casual, depende da identificação de indivíduos, do sentimento comum entre eles, da identificação entre autor/poema/leitor, depende da fagulha crispada pelo encontro casual e positivo destes elementos. Escreve que “Uma epopéia prova a unidade da existência, ou mais ainda a unidade de um povo. Um drama pode provar que um mundo histórico é impossível”. “Epopéia e dramas têm, portanto, uma função histórica”⁶³. Ainda afirma: “Ninguém pode amadurecer graças à pura Lírica, porque esta é totalmente casual. Um acaso não encerra responsabilidade”.⁶⁴

A idéia da lírica como casual é reiterada e melhor exemplificada na passagem a seguir:

É o efeito de uma arte que nem nos retém como a épica, nem excita e causa tensão, como a dramática. O lírico nos é inculcado. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão.⁶⁵

⁶¹ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.48.

⁶² Ibid., p.73.

⁶³ Ibid., p.75.

⁶⁴ Ibid., p.73.

⁶⁵ Ibid., p.49.

Das poéticas de Horácio e Longino, Staiger retoma a idéia de que, no processo de criação, ao poeta não basta apenas a inspiração das musas, mas faz-se necessário conjuntamente o trabalho, o esforço de fazer e refazer a escritura:

O elemento épico precisa ser recolhido, o dramático tem que ser arrancado à força. O lírico, porém, é dado por inspiração. Esperar pela inspiração é a única coisa que o artista lírico pode fazer. Quem, entretanto, toda vez espera a graça, só pode abandonar-se também à graça e não terá direito de aguardar nenhum efeito da força, da vontade nem da paciência.⁶⁶

Tal como Horácio, Staiger também dispõe da variedade de versos, própria da poesia lírica: “Teríamos, então, de início, que distinguir entre a “*varietas carminum*” da criação lírica e a constância do verso da épica”⁶⁷, ou seja, se para epopéia existe fundamentalmente o verso hexâmetro, para a lírica são inúmeras as possibilidades de versos, a começar pela diversidade de música e poema de que o mundo clássico dispunha.

Dos conceitos que não se pôde entrever nas poéticas clássicas de que tratamos inicialmente, mas que se costumam atribuir como sendo próprios da lírica, Staiger nos fala do subjetivismo e da temática.

Na seção 6 de seu texto, ele trata do subjetivismo característico da poesia lírica, marcado, sobretudo, pelo que ele chama de “distância-sujeito-objeto”:

O gênero lírico é subjetivo. Daí decorre uma subdivisão da poesia em: lírica - poesia subjetiva; épica - poesia objetiva; drama - uma síntese de ambas em que o método de reflexão idealista acha-se reafirmado segundo os dualismos eu-não eu, espírito-natureza ou pela dialética hegeliana. Como sistema ou metafísica, o idealismo não serve mais de base para as ciências humanas. Os conceitos “poesia subjetiva” e “objetiva” permaneceram e enriqueceram seus valores semânticos. Assim a objetividade da epopéia se explica por apresentar esta a realidade como ela existe, independente da pessoa do poeta. “Objetivo” significa então algo ‘imparcial e real’ (*sachlich*) e por isso “de validade universal”. A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual [...].⁶⁸

Quanto à temática da poesia lírica, Staiger, fundamentado na experiência da poesia romântica alemã, faz referência ao tema mais recorrente na história deste gênero: o amor. Tema que, por vezes, se confunde e é confundido com a própria espécie literária de que tratamos:

⁶⁶ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.73.

⁶⁷ Ibid., p.76.

⁶⁸ Ibid., p.57.

De todos os lados acena já agora o tema mais inesgotável da poesia lírica, o amor. A maioria dos grandes líricos foram grandes apaixonados - como estes de primeira categoria: Safo, Petrarca, Goethe, Keats. O poeta épico, em geral, era um ancião mesmo quando ainda em verdes anos. Assustam-nos em grandes autores dramáticos, como por exemplo Kleist e Hebbel, os traços de barbárie, principalmente no traquejo com mulheres. O poeta lírico, não; ele é “brando”. “Brando” no sentido de que os contornos do eu, da própria existência, não são firmemente delineados.⁶⁹

E, principalmente, refere-se a um tipo de amor que, segundo Staiger, faz parte da existência da lírica, o amor juvenil, amor intenso, inebriado e passageiro, efêmero tal como toda a intensidade e inebriamento, presentes em muitos poetas da Antigüidade, entre eles, Safo, Catulo e Horácio:

É verdade que é também possível outro tipo de amor, diferente desse amor lírico, aquele do homem que se entrega e, entretanto, conserva-se ele próprio e com isso apenas empresta duração a seu sentimento. Mas o amor da juventude inebriada, o amor que se esquece do mundo, que se derrama e pode derramar tudo que tem de seu, prende-se à esfera da existência lírica.⁷⁰

Por fim, Staiger apresenta outros conceitos que não foram expressos nas poéticas antigas em questão, mas que se fazem importantes para entender a lírica e a sua tradição em Horácio e Drummond. Refiro-me ao tempo da lírica e a sua fugacidade.

Staiger, ao falar da inexistência de distanciamento entre obra e ouvinte, entre o poeta e aquilo de que ele poetiza, nos remete para a diferença entre o “eu” que o poeta lírico quase sempre diz e o “eu” de quem escreve em diário. O segundo inclina-se sobre o passado que deixou para trás, distancia-se dele e reflete sobre o mesmo. E quando não o consegue, “seu diário soará lírico”. Com isso nos faz ver que a falta de distanciamento é algo importante para se entender a lírica, o não-distanciamento para com o objeto de reflexão ou sentimento, o não-distanciamento do tempo como presentificação do tempo presente. E mesmo o tempo pretérito empregado é diferente do pretérito épico. Segundo ele, “o passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”⁷¹, isto é, o passado épico relembra algo distante no tempo e já encerrado, ao passo que o passado lírico, ao recordar, presentifica o passado e reforça o sentimento presente. O passado épico é memória e o passado lírico, recordação. Distinção que nos aponta para a etimologia das duas palavras. ‘Memória’ enquanto monumento, enquanto algo que foi fatual, uma concretude

⁶⁹ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 65-6.

⁷⁰ Ibid., p.67.

⁷¹ Ibid., p.55.

evanescida e ‘recordação’, a partir da sua raiz ‘cord’, revelando a lembrança mais sensível, mais da alma, menos fatual que um monumento e mais presente e concreto por ser aqui e agora, ou, ainda, a memória como história e a recordação como expressão da alma. Quando ele explica sobre a “disposição anímica”, corrobora esta idéia:

O que a disposição proporciona não é “presente”[...] O conceito “presente” deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. Assim podemos dizer que o narrador torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no outro lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica.⁷²

Acima de passado e presente, conforme o estudioso alemão, “muito particularmente, o poeta [lírico] oscila entre presente e pretérito, como se isso não importasse”. E se existe uma oscilação entre presente e pretérito para o poeta, então o tempo da lírica não é exatamente o presente, nem tampouco o passado, mas o tempo pontual, instantâneo, aquele que não nos permite segurá-lo e prendê-lo, um presente que é dinâmico e rápido. Tão rápido que quando se diz, já não é mais. Um presente em que apenas a palavra escrita e/ou memorizada é capaz de segurá-lo por um tempo maior. Nesse sentido, a lírica é, por excelência, fugaz. Tal como ele mesmo diz: “Lírico é o que existe de mais fugaz; no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo, finaliza-se a poesia mais fugaz, a canção”⁷³.

A propósito do presente, Jean Paul Sartre, no artigo “A temporalidade”, ao tratar das três dimensões temporais, explicita a idéia de presente:

E o presente é precisamente esta negação do ser, esta evasão do ser, na medida em que o ser está aí como sendo aquilo de que se evade. O Para-si é presente ao ser em forma de fuga; o Presente é uma fuga perpétua frente ao ser. Assim, determinamos o sentido primeiro do Presente: o Presente não é; o instante presente emana de uma concepção realista e coisificante do Para-si; é tal concepção que leva a exprimir o Para-si por meio do que é e daquilo a que está presente – por exemplo, por meio deste ponteiro de relógio. Nesse sentido, seria absurdo dizer que é uma hora da tarde para o Para-si; mas o Para-si pode estar presente a um ponteiro que marque uma da tarde. O que falsamente se denomina Presente é o ser ao qual o presente é presença. É impossível captar o Presente em forma de instante, pois o instante seria o momento em que o presente é. Mas o presente não é; faz-se presente em forma de fuga.

⁷² STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.59-60.

⁷³ Ibid., p.68.

Mas o presente não é somente não-ser presente do Para-si. Enquanto Para-si, este tem seu ser fora de si, adiante e atrás. Atrás, era seu passado; adiante será seu futuro.⁷⁴

Por intermédio de Staiger podemos pensar, para além da pequena extensão formal da lírica, na sua característica fugacidade e na sua limitação temporal e espacial porque “o homem disposto líricamente é [...] bem limitado. Ele se considera uno com esta paisagem, com este sorriso, com este som, portanto, não com o eterno, mas justamente com o mais passageiro”.⁷⁵ Podemos pensar também na sua limitação histórica:

A poesia lírica é a-histórica, não tem causa nem conseqüências; fala apenas àqueles que se encontram afinados em uma mesma “disposição anímica”. Seus efeitos são casuais e passageiros como a própria disposição (Stimmung).

A epopéia, ao contrário, tem seu lugar determinado na história. O poeta aqui não fica sozinho. Está num círculo de ouvintes e lhes conta suas histórias.⁷⁶

Staiger, ao contrastar a lírica com a poesia épica e dramática, fala, de certa forma, da sua limitação política:

Quem não se dirige a ninguém e se preocupa apenas com pessoas esparsas que se encontram em idêntica disposição interior, não necessita da arte de convencer. A idéia de lírico exclui todo efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso.⁷⁷

Entretanto, devemos lembrar, neste caso, que a visão de Staiger se fundamenta a partir da poesia romântica alemã. Não corresponde ao que se concebe sobre a lírica, nem mesmo ao seu histórico no Ocidente. Basta lembrar os serviços prestados à epopéia e à tragédia grega, estas inteiramente ligadas e comprometidas com a democracia da pólis; da propaganda política governamental nos versos de Horácio; da poesia engajada e até panfletária e da própria poesia de Drummond, por vezes.

Desse modo, a lírica é, por si só, fugaz, passageira e breve porque limitada fundamentalmente ao tempo presente, ao presente imediato, ao ‘agora’. O presente é o tempo

⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. “A temporalidade”. In: **O ser e o nada**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p.177.

⁷⁵ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 61.

⁷⁶ Ibid., p.110.

⁷⁷ Ibid., p.50-1.

mais fugaz porque só é concretamente presente o agora, tão logo a ação e a concretude do ‘aqui e agora’ se passem, se encerrem, tornam-se passado e apenas imagens e lembranças do que foram. A lírica é fugaz no que diz respeito ao espaço presente, àquilo que está diante do poeta e do leitor/ouvinte com quem compartilha, ao ‘aqui’ que é motivo do sentimento e pensamento. Ao aqui e agora. É fugaz porque limitada ao universo solitário dos poucos que se reconhecem e se encontram em “disposição anímica”. É fugaz por ser mais a-política e por ser a-histórica, no caso de algumas poesias, e por oposição à épica e ao drama.

Para finalizar o capítulo, destacam-se ainda algumas reflexões de outros estudiosos modernos que se dedicaram ao estudo da lírica. Massaud Moisés expõe um pouco da evolução dos conhecimentos sobre a lírica, citando Hegel, que diz:

Ao distinguir a poesia lírica, criada e executada por uma só pessoa, e a córica, entoada por um coro, os gregos apontavam o componente básico do poeta lírico: a preocupação com o próprio “eu”. Na verdade, “o conteúdo da poesia lírica é [...] a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo”; “com efeito, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que seja.”⁷⁸

José Guilherme Merquior, em *A natureza da lírica*, retoma a idéia de mimese, já expressa em Aristóteles, para a poesia, estabelecendo, em parte, um contraponto ao que muitos entendem dela sob este aspecto. “A lírica é uma forma de imitação, tem por objeto a imitação de estados de ânimo”.⁷⁹ A. A. Mendilow fala até mesmo em sucessão de ações, mas que, neste caso, estaria para além da simples idéia de causa e efeito de que tratava Aristóteles. A sucessão na lírica seria composta de efeitos lingüísticos: semânticos, morfológicos, fonológicos, sintáticos, rítmicos, emotivos e memorialísticos. Daí a riqueza e complexidade da lírica:

Há na literatura emotiva, e especialmente na poesia, mais do que uma mera sucessão de “ações” expressando uma sucessão de efeitos. Obtém-se um grau de coexistência também na linguagem. Poder-se-ia traçar algo parecido com uma progressão desde o simples uso linear ou melódico de palavras menos evocativas, como na balada, até o uso harmônico de palavras, imagens e símbolos com significados coexistentes em muitos planos. Poucas palavras podem ser usadas na poesia em seu sentido puramente léxico. A catacrese é a essência da poesia; mas há algumas palavras que, mais que usualmente, são carregadas com valores emotivos e referenciais em virtude

⁷⁸ HEGEL, *apud* MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.293-4.

⁷⁹ MERQUIOR, José Guilherme. *A natureza da lírica*. In: _____. **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 17.

do que formam os núcleos de complexos integrais de significados e sentimentos. Simbolismo e alegoria, tropos e associações verbais e ecos, ambigüidade, todos veiculam efeitos simultâneos em muito planos, através do uso sucessivo de palavras. Uma função da rima reside em seu poder de, lembrando as palavras que rimam, lembrar com isso o seu contexto. Ritmos e metros, “padrões de pensamento” e de estancas trabalham para o mesmo fim: envolvem outras partes da unidade e juntam-se à simultaneidade de efeitos, assim veiculando a impressão de uma totalidade. O poema, então, não se desdobra meramente. Implica a memória do que procedeu, e a memória é uma sensação presente. A contribuição de qualquer parte para o efeito total é mais do que seu próprio valor. Em cada parte encontra-se a pressão de todas as outras partes.⁸⁰

Citando Atkins, Merquior reitera o que já foi apresentado aqui: “para os gregos, o poema era indissociável da declamação, portanto, do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia, de que depois se tornara simples forma ancilar. Era classificada como música e não como literatura”.⁸¹ E citando Jakobson, revela-nos sobre o tempo lírico: “a lírica é a primeira pessoa do singular no tempo presente. Subjetividade e presente: dois aspectos de atuação da consciência reflexiva interiorizante”⁸².

Theodor Adorno, em *Teoria estética*, traz uma discussão importante a respeito da questão dos gêneros literários e a dialética dos universais e dos particulares, o que nos ajuda a entender as artes e as poéticas entre os antigos e o processo de evolução das mesmas até os nossos dias. Talvez possamos encontrar nele a chave para compreendermos a passagem da arte antiga fundamentalmente política e patriótica para uma arte mais individualizada e subjetiva, própria da lírica, mas não só, visto que é o que caracteriza a própria arte moderna de um modo geral:

Na Antigüidade, a concepção ontológica da arte, a que remonta a estética dos gêneros, era acompanhada por um pragmatismo estético de um modo já dificilmente realizável. Em Platão, a arte, como se sabe, é sempre avaliada por um olhar oblíquo, segundo a sua presumida utilidade política. A estética aristotélica permaneceu uma estética do efeito, sem dúvida da burguesia esclarecida e humanizada, na medida em que busca o efeito da arte nas emoções dos indivíduos, em conformidade com as tendências helenísticas da privatização. Possivelmente, os efeitos postulados pelos dois eram já fictícios na época. Contudo, aliança da estética dos gêneros e do pragmatismo não é tão absurda como aparece à primeira vista. O convencionalismo latente em toda ontologia conseguiu, já muito cedo, acordar-se com o pragmatismo como universal determinação dos fins; o *principium individuationis* não é apenas oposto aos gêneros, mas também a

⁸⁰ MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972, p.30-1.

⁸¹ ATKINS, *apud* MERQUIOR, José Guilherme. A natureza da lírica. In: _____. **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 17-8.

⁸² JAKOBSON, *apud* Merquior, op. cit., p.25.

subsumção numa prática directamente dominante. A imersão na obra particular, contrária aos gêneros, desvia-as do efeito disciplinar dirigido para o exterior. Se a disciplina das obras, que elas exerciam ou apoiavam, se torna a sua própria legalidade, então perdem o seu carácter autoritário e fruste perante os homens. A atitude autoritária e a insistência em gêneros tão puros quanto possível dão-se bem.⁸³

A importância desta manifestação de Adorno está no fato de nos fazer ver o carácter autoritário, prescritivo e disciplinador das poéticas clássicas, que até há pouco tempo ainda imperavam, em conformidade com o espírito universalista e, portanto, também autoritário e prescritivo da ideia de gênero e de coletividade, frutos de uma sociedade antes aristocrática e dominadora em seu meio, depois aristocrática e imperialista. A importância desta fala de Adorno está no fato de nos atentar para um período de mudança histórica na literatura antiga - o período helenístico, na medida em que ele marca a transformação de uma arte e de uma cultura antes mais política, coletiva, para outra mais subjetiva, mais móvel e não tão rígida, mas nem por isso menos autoritária e aristocrática: “Quanto mais o sujeito se reforça e, complementarmente, as categorias da ordem social e as categorias espirituais delas derivadas perdem a sua vinculatoriedade, tanto menos é possível encontrar um equilíbrio entre o sujeito e as convenções. O crescente corte entre o interior e o exterior conduz ao derrube das convenções”⁸⁴.

Derrube de convenções que vai marcar o Modernismo enquanto cultura e enquanto estética. No plano cultural através do rompimento com o passado, ou a dessacralização do passado da civilização e do forte apelo ao presente e ao cotidiano. No plano estético, além deste mesmo elemento, o gosto pelo cotidiano em oposição a tudo que é tão somente sacralizado e sublime, e também pelo rompimento com a forma, algo bastante caro às estéticas passadistas.

Neste caminho, a lírica teve um papel fundamental por ter sido o carro-chefe da mudança na literatura, por ter sido o paradigma vanguardista da literatura moderna, conforme atesta De Man,⁸⁵ citando os editores do Simpósio *A Lírica como Paradigma da Modernidade*: “the lyric was chosen as paradigmatic for the evolution toward modern literature, because

⁸³ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.], p.228-9.

⁸⁴ Ibid., p.230.

⁸⁵ DE MAN, Paul. “Lyric and modernity”. In: *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 169.

the breakdown of literary forms occurred earlier and can be better documented in this genre than in any other”⁸⁶.

Já em Roma, ainda no período helenístico, a Lírica e seus poetas foram os responsáveis por mudanças no cenário. Oliva Neto⁸⁷, ao referir-se a Catulo e aos *neotéricos* ou *poetas novos*, diz que, “nos meados do século I a.C.”, este grupo “rompeu com o passado literário romano”, representado por Lívio Andrônico, Nêvio e Ênio, e “incluíram a poesia latina na literatura mais sofisticada do período, que era escrita em grego”.

E a grande responsável por essa inovação e pelo início do Modernismo é, sem dúvida, a poesia francesa e, especialmente, Baudelaire. Ele é o responsável por um dos grandes rompimentos da poesia moderna: o rompimento com o subjetivismo, ou a perda do eu e da função representacional, tal como nos diz De Man⁸⁸ ao fazer referência ao estudo de Marcel Raymond, denominado *From Baudelaire to Surrealism*:

[...] his main concern, understandably in an explicator of texts, is the particular difficulty and obscurity of modern poetry, an obscurity not unrelated to the light-symbolism of Yeats’s mirror and lamp. The cause of the specifically modern kind of obscurity resides for him as for Yeats, in a loss of representational function of poetry that goes parallel with the loss of a sense of selfhood⁸⁹.

Todavia, se inicialmente a poesia moderna marcou o rompimento com o subjetivismo, posteriormente ela vai reconsiderar o papel desse “eu”, tal como De Man nos faz ver: “modern poetry is a poetry that has become aware of the incessant conflict that opposes a self, still engaged in the daylight world of reality, of representation, and of life, to what Yeats calls the soul”⁹⁰.

⁸⁶ Ibid., p.169. (Tradução minha: “a lírica foi escolhida como o paradigma para a evolução da literatura moderna, porque o fim das formas literárias ocorreram mais cedo e podem ser melhor comprovadas neste gênero que em qualquer outro”).

⁸⁷ OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996.

⁸⁸ DE MAN, Paul. “Lyric and modernity”. In: *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p.171-2.

⁸⁹ Ibid., p. 171 (Tradução minha: “sua principal preocupação, suficientemente compreensível para um estudioso dos textos, é a dificuldade particular e a obscuridade da poesia moderna, uma obscuridade não desconectada do espelho e lâmpada, simbolismo e Yeats. A causa do especificamente moderno tipo de obscuridade reside tanto para ele, quanto para Yeats, na perda da função representacional da poesia que anda paralela com a perda do sentido de subjetividade”).

⁹⁰ Ibid., p. 171. (Tradução minha: “a poesia moderna é uma poesia que se tornou atenta ao incessante conflito que opõe o “eu”, ainda engajado ao mundo da realidade, da representação e da vida, ao que Yeats chama de alma”).

A poesia moderna, contudo, não significou apenas rompimento, de algum modo marcou também a reconciliação da modernidade com a história, com o passado, como salienta Paul de Man: “the modernity of poetry occurs as a continuous historical movement. This reconciliation of modernity with history in a common genetic process is highly satisfying, because it allows one to be both origin and offspring at the same time”⁹¹.

Retomando a trajetória de Aristóteles, Horácio e Longino, mas desta vez partindo por uma trilha diferente, balizada por Staiger, conclui-se o capítulo prefigurando o esboço de um conceito ou de uma concepção de lírica, partindo do contraste entre esta e as artes épica e dramática, visto que hoje a Lírica alcançou sua autonomia. É livre e independente das demais para existir e sobreviver por conta própria enquanto literatura.

Assim, as poesias épica, trágica e cômica clássicas são marcadas por serem poemas narrativos longos, por reproduzirem ações humanas e divinas com causa e efeito e por serem miméticos. Imitam, conforme a índole do poeta, as ações de homens que possuem caráter elevado ou não, como é o caso da comédia. O que as distingue são os fatos de a epopéia configurar os feitos heróicos representativos da grandeza de um povo ou de uma pátria, enquanto a tragédia focaliza a fragilidade da condição humana e o seu destino, sempre no sentido da fortuna para o infortúnio. A comédia, por outro lado, focaliza as fraquezas humanas sob o viés do risível, contido no lado torpe do Homem. No que diz respeito ao tempo narrativo destes textos, o tempo épico predominante é o passado rememorativo, embora muitas vezes o poeta se reporte ao presente e ao futuro para marcar as consequências dos feitos grandiosos dos antigos para o mundo presente. Já o tempo trágico e cômico é predominantemente presente, porque o poeta dispõe as ações para o público em presença do mesmo. A platéia é testemunha ocular das ações dos personagens, cujas ações o autor narra. O passado e o futuro são os tempos de suas vidas.

A Lírica, por sua vez, é um poema curto e mimético, porém não de ações, mas antes imitativo de um estado. Imita o estado anímico do poeta, que o momento por ele vivido desperta. A poesia lírica imita, expressa e reflete o sentimento do “eu-lírico” para com o objeto de seu olhar ou de seu sentir. O tempo da lírica é o presente, de forma semelhante ao do teatro, de que se falou no parágrafo anterior, só que o presente aqui é compartilhado pelo

⁹¹ DE MAN, Paul. “Lyric and modernity”. In: *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p.182-3. (Tradução minha: “a modernidade da poesia ocorre como um movimento histórico contínuo. Esta reconciliação da modernidade com a história, num processo genético comum, é altamente satisfatório porque permite que sejamos igualmente origem e resultado / herança ao mesmo tempo”).

poeta e pelo seu leitor/ouvinte. Entretanto, este presente é fugaz porque, diferentemente do teatro, é a-histórico, não traz seqüência de causa e efeito. O presente é absoluto, breve e passageiro, não deixa marcas concretas, monumentais, apenas sensíveis, portanto, também passageiras. O passado existente na lírica é o da recordação, não o da memória. É o passado das lembranças e sensações deixadas por esta e não da memória enquanto monumento. Por isso, a lírica é fugaz. É fugaz como as sensações que expressa. Fugaz como as sensações obtidas após uma dança, após a música, como os acordes que os seus instrumentos proporcionavam e proporcionam. É fugaz como os temas que lhe inspiram: o amor, o vinho, a juventude, a vida, o tempo.

Dos gregos aos modernos, de Aristóteles a Adorno, o tempo não pára, dispara. Segue, a tudo devorando, e foge. Dos gregos aos nossos dias, passaram-se dois mil anos, muitas coisas e idéias mudaram, muitas se mantiveram. Permaneceram alguns conceitos e modificaram-se outros a respeito da Lírica e da Literatura. Mas, acima de tudo, e isso é o que importa, sobrevive eternamente a fugaz Lírica de sempre.

Antes de encerrar, eu diria que um conceito não é algo absoluto, e nem poderia ser, é antes a tentativa de melhor entender e explicar o objeto a ser definido. Staiger já nos alertava para isso ao tratar dos conceitos fundamentais dos gêneros: “[...] cada poesia participa, em maior ou menor escala, de todos os três gêneros literários, já que nenhum deles, como obra artística baseada na língua, consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem”⁹². O mais importante é que a poesia existe, que sobreviveu a muitos conceitos, modificou-se e mantém-se de pé e eterna, porque para o homem, conforme a epígrafe de Horácio, só há duas possibilidades: “ou enlouquece, ou faz poemas”.

⁹² STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 72.

2 DE HORÁCIO A DRUMMOND, O TEMPO DISPARA.

“*tempus edax rerum*”

Ovídio

(*Metamorfoses*, 15, 235)

Antes que se trate do tema central deste capítulo, o tempo fugaz em *Odes* e *Epodos*, de Horácio, é preciso determinar a concepção que os antigos tinham do tempo e a forma como eles percebiam a sua passagem e degradação.

2.1 A VISÃO DE TEMPO NA ANTIGUIDADE

Em primeiro lugar, não é possível pensar na concepção dos antigos sobre o tempo sem mencionar o mito de Cronos, ou Saturno para os romanos, o devorador das coisas, no dizer de Ovídio, o devorador de tudo e de todos, devorador do poder do próprio pai Urano, ao destroná-lo, devorador dos próprios filhos, conforme o mito. Como nos diz P. Commelin:

Em grego, Saturno é designado pelo nome de Cronos, que quer dizer o Tempo. A alegoria é transparente nesta fábula de Saturno; este deus que devora os filhos é, diz Cícero, o Tempo, o Tempo que se não sacia dos anos e que consome todos aqueles que passam. A fim de o conter, Júpiter (único filho a escapar de sua voracidade) o acorrentou, isto é, submeteu-o ao curso dos astros que são como laços que o prendem.

[...]

Saturno era geralmente representado como um velho curvado ao peso dos anos, erguendo na mão uma foice para mostrar que preside ao tempo. Em muitos monumentos apresentam-no com um véu, sem dúvida porque os tempos são obscuros e cobertos de um segredo impenetrável.⁹³

Do ponto de vista histórico, Jacques Le Goff, ao refletir sobre o que é história e memória, deixou-nos algumas contribuições para pensarmos a visão que os antigos tinham a respeito do tempo. Conforme o historiador francês, entre os antigos, os gregos concebiam o tempo de forma cíclica, alternado por momentos de boas fases, a primeira e a segunda, as Idades do Ouro e da Prata, e de más, as Idades do Bronze e do Ferro. Actuius teria atribuído a

⁹³ COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p.26.

Heráclito a paternidade da teoria dos ciclos, segundo a qual cada período teria uma duração de 18.000 anos. E “sob a ação do fogo, elemento fundamental, o mundo conhece, através dos contrários em perpétuo fluxo de interação, fases alternadas de criação (*gênesis*) e de desintegração (*ekpûrosis*) que se exprimem por uma alternância de períodos de guerra e de paz”⁹⁴. Ficam assim também marcadas as alternâncias: das estações do ano, dos dias da semana, do dia e da noite, das horas, da luz e da escuridão e, por extensão, da vida e da morte.

A partir daí, podemos pensar nos muitos ciclos, ou subciclos, advindos da teoria de Heráclito e da percepção que o homem teve do tempo, entre os quais é possível dividi-los em dois grupos fundamentais: os naturais e os criados pelo homem. Entre os ciclos naturais, citaríamos o dia e a noite, o mês, as estações climáticas e o ano. Dos ciclos criados pelo homem mencionemos: o das horas, da semana, do século e o mito das quatro idades.

2.2 OS CICLOS NATURAIS

Os ciclos naturais são os principais balizadores para a medição do tempo, através deles o homem conseguiu e consegue demarcar de forma mais clara, mas nem sempre precisa, os limites e a passagem do tempo. Desses balizadores, o dia foi certamente o primeiro a ser observado pela humanidade. Entretanto, “a primeira divisão do tempo natural que se apresenta aos homens, o dia, é uma unidade demasiado pequena para permitir o controle de duração. Querendo encontrar unidades maiores, os dois pontos de referências naturais são a Lua e o Sol”⁹⁵. Então, o homem começa a olhar para a lunação e os seus quatro ciclos e percebe a medida do mês. E o sol, por contraste, é também medido na relação com a translação da Terra, com a observação das diferenças climáticas - as estações de chuva e de sol, de calor e de frio, as estações amenas em comparação com as de temperaturas extremas. Surge daí a idéia de ano.

Por outro lado, embora as medidas do tempo tenham como suporte os fenômenos naturais, ainda assim a interpretação e a arbitrariedade do homem se fazem presentes. É o que podemos ver no que diz respeito aos marcos do início de um ciclo. Se não, vejamos a partir de Le Goff:

⁹⁴ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p. 297.

⁹⁵ Ibid., p. 495.

Na Grécia antiga, onde na época arcaica parece terem existido duas únicas estações, a quente e a fria, o ano começava geralmente no início da estação quente. Em Atenas, por exemplo, o Ano-Novo tinha lugar na Lua Nova depois do solstício de Verão (fim de junho - princípio de julho), quando os magistrados entravam em funções. Mas em Delos o ano começava depois do solstício de Inverno e em Delfos depois do equinócio de Outono.

Em Roma, até 153 a.C., o ano começava a 1 de março e era festejado por ocasião do primeiro plenilúnio seguinte sob a proteção da deusa Anna Perenna. Em 153, o início do ano foi fixado em 1 de janeiro, data de entrada em função dos cônsules.⁹⁶

Fustel de Coulanges, ao falar do calendário como sucessão de festas religiosas, nos diz que este “não estava regulado nem pelas fases da Lua, nem pelo curso aparente do Sol, mas tão-somente pelas leis da religião, leis misteriosas e só conhecidas dos sacerdotes”⁹⁷. Por vezes a religião encurtava o ano, por outras, alongava-o. Para se ter uma idéia da arbitrariedade dos homens e dos povos para com as medidas do tempo, “o mês de maio tinha entre os albanos vinte e dois dias e o de março trinta e seis”⁹⁸. Cabe lembrar ainda que o ano romano, antes da reforma Juliana, apresentava apenas dez meses, de que dezembro, o décimo mês é testemunha. Também a inserção e auto-homenagem de Júlio César e mais tarde de Augusto fizeram o ano do Ocidente terminar nominalmente no décimo mês, mesmo tendo doze meses.

Os próprios termos evidenciam a idéia de ciclo. “Ano”, do latim *annus* apresenta a idéia de círculo, portanto, ciclo e “mês”, do latim *mensis* que “originariamente significava o ‘mês lunar’, confundindo-se o nome do mês com o da lua”⁹⁹.

2.3 OS CICLOS CRIADOS PELO HOMEM

Le Goff, ao falar sobre o calendário e o controle do tempo, diz que

[...] a conquista do tempo através da medida é claramente percebida como um dos importantes aspectos do controle do universo pelo homem. De um modo não tão geral, observa-se como numa sociedade a intervenção dos detentores do poder na medida do tempo é um elemento essencial do seu poder: o calendário é um dos grandes emblemas e instrumentos do poder;

⁹⁶ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996., p. 506.

⁹⁷ COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 172.

⁹⁸ Ibid., loc. cit.

⁹⁹ FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6.ed. 5.tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992, p.50-1 e p.337.

por outro lado, apenas os detentores carismáticos do poder são senhores do calendário: reis, padres, revolucionários.¹⁰⁰

E, citando Georges Dumézil, ele completa:

Depositário dos acontecimentos, lugar de potências e ações duráveis, lugar das ocasiões místicas, o quadro temporal adquire um interesse particular para quem quer que seja, deus, herói ou chefe, que queira triunfar, reinar, fundar: ele, quem quer que seja, deve tentar assenhorar-se do tempo, tal como do espaço.¹⁰¹

Com o assenhoramento do tempo, o homem passou a definir e a determinar os limites temporais, de que trataremos de agora em diante, a começar pelas horas, por uma questão de critério, o mesmo utilizado anteriormente, partindo do menor para o maior limite de tempo. Segundo Commelin, primitivamente, os gregos determinavam para as Horas não as divisões do dia, como as conhecemos, mas as do ano. De acordo com a mitologia, as Horas eram filhas de Zeus/Júpiter e de Temis, em número de três, Eunômia, Dicéia e Irene, ou a Boa Ordem, a Justiça e a Paz. Correspondiam às três estações, as que conheciam então, a Primavera, o Verão e o Inverno e tinham a atribuição de guardar as portas do Céu. Mais tarde, acrescentaram-lhes o Outono e o solstício de inverno, criando duas novas Horas: Carpo e Talate, a quem confiaram a guarda dos frutos e das flores. Posteriormente, quando passaram a dividir o dia em doze partes iguais, os poetas multiplicaram o número delas até atingir o índice de doze. Foram elas as encarregadas da educação de Juno. “Modernamente, se representam as Horas, com asas de borboleta; ordinariamente Temis as acompanha; e elas passam conduzindo quadrantes, relógios, ou outros símbolos das suas atribuições na fuga rápida do tempo”¹⁰².

Os romanos, por sua vez, não importaram dos gregos o mito das Horas, entretanto, Hersília, esposa de Rômulo, era tida como a divindade que presidia as Estações, por isso chamada de Hora ou Horta. Entretanto, sua atribuição era de proteger a mocidade romana e “inspirar aos moços, o amor da virtude e das ações gloriosas [...] Seus santuários não fechavam nunca, símbolo da necessidade em que está o homem, dia e noite, de ser excitado a fazer o bem”¹⁰³. Daí o fato de também ser chamada de Estímula.

¹⁰⁰ LE GOFF, op. cit., p. 486.

¹⁰¹ DUMÉZIL, *apud* LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p. 486.

¹⁰² COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 75-6.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 309.

Pode-se pensar que a visão das horas, tal como as concebemos hoje, nos primórdios do mundo antigo se fazia incompreensível dada a inexistência de instrumentos capazes de medi-las de forma mais exata. Contudo, não é possível esquecer dos *horologii* num período posterior, a clepsidra e o relógio de sol, que, embora não tão precisos como os relógios mecânicos a partir da Idade Média, ainda assim cumpriam o seu papel de medir o tempo.

Dos ciclos criados pelo homem, a semana, para Le Goff, foi “a grande invenção humana no calendário”¹⁰⁴. Segundo ele, parece ter sido inventada pelos Hebreus, que muito deveram aos Caldeus, principalmente o que era ligado à astronomia. Embora 7 (sete) fosse um número nefasto, havia um forte interesse pelos astros móveis, descobertos por eles e chamados de planetas, a Lua, Marte, Mercúrio, Júpiter, Vênus, Saturno e o Sol, todos eles ainda hoje homenageando os dias da semana em muitas línguas ocidentais. “Dos Hebreus passou para a Grécia e para Alexandria, mas só se difundiu no Ocidente depois do século III d.C.”¹⁰⁵. A grande importância do advento da semana está na organização do ciclo humano tanto do ponto de vista biológico quanto econômico, regularizando as necessidades do trabalho e do descanso.

Uma das últimas criações humanas para a regularização dos ciclos temporais foi a noção de século. Para os romanos *saeculum* significava em seu primeiro sentido geração, de onde a idéia de “duração de uma geração, século, espaço de cem anos”¹⁰⁶. Em sentido figurado, longo período de duração, o tempo em que se vive, idade, época. Somente no século XVI é que certos historiadores e eruditos dividiram o tempo, numa escala mais abrangente, reunindo-o em períodos de cem anos, mas foi preciso mais dois séculos para que a idéia se firmasse.

Encerrando este apanhado sobre a visão dos antigos sobre o tempo, é importante que não se esqueça também das eras e das idades, de que trataremos no próximo ponto. Para isso, citemos mais uma vez o nosso historiador francês:

O calendário necessita apenas de uma data de Ano-Novo, mas a história e todos os atos e documentos que exigem uma datação põem o problema da data no início do tempo oficial. Este ponto fixo, a partir do qual se inicia a numeração dos anos, introduz no calendário um elemento linear. Este conduz a uma idéia de evolução positiva ou negativa: progresso ou decadência. O ponto fixo é a era, que é também o sistema de datação do

¹⁰⁴ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p. 514.

¹⁰⁵ Ibid., p. 515.

¹⁰⁶ FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992, p. 486.

tempo a partir de uma era dada e finalmente do próprio tempo. As eras são em geral acontecimentos considerados como fundadores, criadores, com um valor mais ou menos mágico. Até os revolucionários franceses consideravam o início da nova era que queriam instaurar, um “talismã”. Tais acontecimentos são às vezes míticos, outras vezes históricos.¹⁰⁷

Impõe-se, portanto, a necessidade dos homens de agregar ao tempo um acontecimento que privilegiam como importante do ponto de vista histórico, portanto, humano ou religioso – humano e divino; daí podemos lembrar o advento da *pólis* para os gregos, a fundação de Roma, para os romanos, ou a fuga de Maomé, de Meca para Medina, em 622, entre os muçulmanos; ou o nascimento de Jesus para os cristãos.

2.4 A DEGRADAÇÃO DO TEMPO

Visando à análise do tema central: o tempo na obra de Horácio, convém que se pense antes na passagem ou degradação do tempo. E já de antemão ratifique-se que degradação aqui, para pensarmos no nosso tópico, tem de fato o sentido de deterioração, de diminuição gradual. O que advém da concepção dos antigos de um outro ciclo ainda não mencionado, o das idades.

Segundo Le Goff,

Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem.¹⁰⁸

Os gregos e os romanos, por exemplo, imaginaram um primeiro período maravilhoso, paradisíaco, em que a natureza provia todas as necessidades alimentares e a felicidade humana vicejava. Conforme o poeta romano Ovídio, em *Metamorfosis*¹⁰⁹, um momento em que os homens não precisavam plantar, mas tão somente colher; a primavera era constante; a paz e a justiça imperavam. Não havia a necessidade de os povos emigrarem. Os

¹⁰⁷ LE GOFF, op. cit., p. 521.

¹⁰⁸ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p. 283.

¹⁰⁹ OVÍDIO. *Metamorfosis*. Tradução de Antonio Ramirez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 1999, p. 60-70.

rios eram de leite e de néctar. A esta época denominaram Idade do Ouro. Contudo, a maldade se fez mostrar no espírito dos homens e a natureza começou a fechar algumas de suas torneiras. Ainda existia bondade entre eles, mas a justiça começava a declinar. Ovídio nos descreve esta fase, reconhecida como Idade de Prata, da seguinte maneira: Júpiter divide em quatro partes a antiga e constante primavera, transformando-a em quatro estações, as mesmas que conhecemos e já mencionamos. Pela primeira vez os homens tiveram que se preocupar com casas - cavernas e árvores, com as sementes e o plantio, com o jugo dos animais. A terceira idade, a de Bronze, já foi mais cruel e predisposta às armas. A última idade, a de “pior metal”, a de Ferro, irrompeu com todo tipo de crimes. Foi o fim do pudor, da verdade e da lealdade. Em seus lugares, o engano, as fraudes, a inveja, a violência e o criminoso desejo de possuir. Surgem as guerras, os assassinatos, a exploração da terra, através da mineração, a necessidade de emigração. É o fim do paraíso e da paz.

Assim, conforme muitas vezes atesta Le Goff, podemos dizer que a passagem do tempo para o mundo greco-romano se dá num sentido de degeneração, de decadência em relação ao momento inicial da sociedade humana, o tempo escorre num sentido da felicidade para a infelicidade. De onde, então, o passado é sempre o melhor momento e o presente sempre inferior em relação àquele. Daí o culto ao passado, bastante comum entre os povos antigos, sobretudo entre os gregos e romanos. Coulanges, ao referir-se à importância dos ritos, à necessidade de repetir o mesmo ato que havia agradado aos deuses, reforça o espírito de piedade¹¹⁰ constante nesses povos, bem como a importância do passado para eles. Segundo ele,

[...] no pensar destes povos, tudo o que era antigo se considerava respeitável e sagrado. Quando algum romano queria falar de qualquer coisa da qual muito estimava, logo dizia: Isto é antigo para mim. Os gregos utilizavam de expressão equivalente. As urbes enraizavam-se ao seu passado, porque neste passado se encontravam todos os motivos e todas as regras da sua religião.¹¹¹

Mas de tudo o que se disse, ainda não estaria completa a visão dos antigos gregos e romanos sobre o tempo, se não falássemos das duas principais escolas filosóficas do período helenístico, o epicurismo e o estoicismo. Segundo Jean Brun, em *O estoicismo*,

¹¹⁰ O termo piedade aqui não deve ser entendido da forma moderna, mas antes como o espírito comum entre os antigos, principalmente entre os romanos. Piedade era, portanto, como sentimento de obrigação e favor a ser prestado aos deuses, aos pais, à pátria, aos superiores, aos mais antigos.

¹¹¹ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p. 183.

[...] epicurismo e estoicismo são dois naturalismos que nos pedem que vivamos segundo a natureza e que cheguemos àquela ataraxia e àquela ausência de perturbação sem as quais não haverá sabedoria. Talvez seja possível dizer que estes dois sistemas têm, no fundo, uma intenção comum: curar o homem do tempo; mas enquanto o estoicismo se propõe a chegar aí pedindo ao homem que ame o tempo e que se submeta a ele porque, em definitivo, ele exprime a vida do mundo, a simpatia dos seres e a vontade de Deus, os Epicuristas, por seu lado, exigem ao homem que se agarre ao instante, à evidência que ele nos dá e ao prazer que ele nos acarreta; evidência e prazer que são critérios da verdade e do bem e que o sábio extrai da sensação, que lhe oferece uma mensagem da natureza.¹¹²

Estas duas escolas tiveram grande repercussão no mundo romano, e uma forte influência na literatura latina, sobretudo na obra de Horácio. Ambas surgiram na Grécia e foram disseminadas na mesma época, conforme *O Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, compartilharam “a afirmação da questão moral sobre as teóricas e o conceito da filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum”¹¹³. Seus ideais são, portanto, a ataraxia, ou a tranquilidade, a serenidade da alma. O epicurismo, via prazer; o estoicismo, via apatia. A escola de Epicuro, baseada no materialismo, está bem representada nas poesias de Horácio, através do seu *carpe diem*. Possui as seguintes características: 1) sensacionalismo: “princípio segundo o qual a sensação é o critério da verdade e do bem (este último identificado com o prazer)”; 2) atomismo: fundamento do materialismo epicurista; é a forma como era explicada a “formação e transformação das coisas por meio da união e separação dos átomos, e o nascimento das sensações como ação dos estratos de átomos provenientes das coisas sobre os átomos da alma”¹¹⁴; 3) indiferença para com os deuses: os epicuristas acreditavam na existência dos deuses, mas não na sua intervenção no mundo humano.

Contrariamente, o estoicismo acreditava na providência divina. Deus seria uma espécie de alma do mundo a reger os homens e a vida na Terra. Condenava totalmente as emoções e exaltava a apatia (ausência de sensações) como ideal do sábio.

A partir das características apontadas por Abbagnano, principalmente o sensacionalismo e o atomismo, obtemos algumas chaves para a compreensão do *carpe diem*, bem como de seus subtemas na poesia de Horácio. Não havendo intervenção divina no mundo dos homens, a vida é aquilo que a matéria e as sensações garantem. A vida é a percepção da existência da matéria e das sensações. E, como parte do viver, há o processo de transformação

¹¹² BRUN, Jean. **O estoicismo**. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 67-8.

¹¹³ ABAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 335.

¹¹⁴ Ibid., p.335.

da vida e/ou a morte, ou uma nova dissolução dos átomos. Transformação e dissolução que já começa no nascimento do homem. Dissolução que é certa, embora não se saiba quando venha ocorrer. Daí a necessidade e a urgência de gozar o dia. Daí o *carpe diem* horaciano.

Dito isso, entendo que a poesia de Horácio é fortemente epicurista. Há, claramente, em seu texto uma busca pelo prazer proporcionado pelo encontro entre amigos. Os convites de Horácio feitos a Mecenas, Virgílio e outros, a fim de compartilhar vinho e perfumes o comprovam. O prazer da lírica enquanto lenitivo para as dores do mundo e da vida também. Sua lírica demonstra um epicurismo tal qual o propagado pelo mestre grego, pautado pelo comedimento. Horácio desaconselha as previsões do futuro, portanto nega o destino, não exalta a riqueza, nem a embriaguez, nem os excessos em qualquer atitude; antes pelo contrário, defende a *aurea mediocritas*, o equilíbrio nas emoções e nas ações. É o que procuro mostrar na análise dos poemas mais adiante.

A essa altura, deve haver uma pergunta, mas, afinal, o que é o tempo? Resposta que não é tão simples, tendo em vista que desde a antiguidade o homem tem refletido sobre o tema, seja através da filosofia, seja através das artes. Desde então o homem tem tentado respondê-la. Modernamente, outros pensares entraram na discussão, como a Física, a Sociologia e outros, mas nenhum apresentou uma proposta que se possa dizer completa. Tampouco cremos que isso seja possível, devemos antes colocar este questionamento junto ao universo das dúvidas humanas insolúveis, assim como o que é a vida, o que é a morte. Entretanto, algumas reflexões poderão nos ajudar na tarefa de analisar a poesia de Horácio e de Drummond.

Um dos primeiros problemas a respeito do tempo é definir a sua natureza. Norbert Elias, ao dar a sua contribuição *Sobre o tempo*,¹¹⁵ relata que existem duas posições opostas quanto à questão. Uma defende que “o tempo constitui um dado objetivo do mundo criado, não se distinguindo dos demais objetos da natureza, a não ser o fato de ser imperceptível”. A outra, que “o tempo seria uma maneira de captar os acontecimentos assentados numa particularidade da consciência humana”, uma “forma inata de experiência, um dado não modificável da natureza humana”. Preferimos a segunda posição. Parece-nos muito mais clara a idéia de que o tempo faz parte da experiência humana, do que um dado objetivo do mundo criado, mas imperceptível. Afinal, o homem só sabe da existência do tempo por intermédio de sua ação sobre as coisas e os seres. Junto à questão “substância” e “acidente”, podemos dizer que o tempo é um acidente, não existe enquanto ser real, essência, mas como resultado da

¹¹⁵ ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 9.

percepção humana, visto que só é perceptível a sua natureza através de sua ação e movimento, através de sua passagem, fugacidade, mudança, irreversibilidade sobre os dados objetivos.

Para Norbert Elias,¹¹⁶ “o tempo é um meio de orientação”, assim como são os mapas para a percepção do espaço geográfico. À página 60 da mesma obra, ele aponta para um possível conceito de tempo: “o que chamamos “tempo” significa, antes de mais nada, um quadro de referência do qual um grupo humano – mais tarde, a humanidade inteira – se serve para erigir, em meio a uma seqüência contínua de mudanças, limites reconhecidos pelo grupo, ou então para comparar uma certa fase, num dado fluxo de acontecimentos, com fases pertencentes a outros fluxos, ou ainda para muitas outras coisas. É por essa razão que o conceito de tempo é aplicável a tipos completamente diferentes de contínuos evolutivos.”

Meyerhoff, ao pensar *O tempo na literatura*,¹¹⁷ junto com outros teóricos, como Kant, observa que o tempo “é a mais característica forma de nossa experiência”, e esta noção é “mais geral do que o espaço porque se aplica ao mundo interior das impressões, emoções e idéias gerais, para o qual nenhuma ordem espacial pode ser estipulada”. Além disso, ele diz que o conceito de tempo é inseparável do conceito do eu. O eu (pessoa ou indivíduo) “é experimentado e conhecido somente contra o fundo da sucessão de momentos e mudanças temporais que constituem sua biografia”.

No entanto, é preciso que se diga que a relação do homem com o tempo variou ao longo dos séculos. Norbert Elias¹¹⁸ ao falar dessa relação, entre a era antiga e o medievo diz: “nas civilizações da Antigüidade, a sociedade não tinha a mesma necessidade de medir o tempo que os Estados da era medieval”.¹¹⁹ “Nessas sociedades, o tempo exerce de fora para dentro sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários, uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos”. É o que se consegue perceber claramente na poesia de Horácio. Das muitas mudanças que a percepção humana do tempo sofreu ao longo dos séculos, Meyerhoff cita, por exemplo, o historicismo, a importância dada à História, como o substituto secular para uma dimensão do intemporal, antes religiosa.¹²⁰

Outra situação apresentada por Meyerhoff¹²¹ diz respeito ao tempo capitalista e o tempo dos gregos antigos. Para o capitalismo, o tempo deve ser gasto com atividade,

¹¹⁶ ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 33.

¹¹⁷ MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 1.

¹¹⁸ Ibid., p. 21.

¹¹⁹ ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 22.

¹²⁰ MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 85.

¹²¹ Ibid., p. 93.

produção e lucro incessantes, em contraste com a idéia grega de tempo através da contemplação de verdades e valores eternos, ou então com a concepção medieval de resgatar o tempo através da participação na Cidade de Deus e na obtenção da salvação eterna. Assim, para os capitalistas, “poupar tempo” tornou-se “uma virtude tal como poupar dinheiro”. A “perda de tempo” é pecaminosa, é a negação da produtividade e do valor. “O tempo se tornava inútil tão logo fosse usado.” O passado estava morto e inútil. O passado é estúpido e inútil. Apenas estudiosos, excêntricos e reacionários tinham interesse por ele, em preservá-lo e cultivá-lo.¹²² Drummond e o seu interesse pela memória entrariam neste grupo.

Além disso, segundo Elias¹²³, há uma dificuldade em pensar o tempo, considerando as diferentes maneiras de percebê-lo, de modo que podemos falar em tempo físico, tempo social, tempo biológico. Meyerhoff fala de tempo na experiência e tempo na natureza, tempo na Literatura, de que vai se ocupar acima de tudo, e tempo na Física.

Sobre o tempo na Literatura, que é o que mais nos interessa aqui, Meyerhoff¹²⁴ diz que este é o tempo humano. É caracterizado por ser “privado, pessoal, subjetivo, psicológico”. É o tempo experimentado direta e imediatamente. É o tipo de experiência mais comum na obra de Drummond. De modo distinto, o tempo na natureza, “não tem experiência”, é “público, objetivo”.

Desta forma, o tempo na experiência literária pode ser: 1) físico, exterior, real, objetivo e cronológico, a forma mais comum na lírica de Horácio. 2) interior, psicológico e subjetivo, preponderante na obra de Drummond.

Por fim, para Meyerhoff¹²⁵, o “tempo é carregado de “significado” para o homem porque a vida humana é vivida à sombra do tempo; porque a pergunta o que “sou” apenas faz sentido em termos do em que tenho me “tornado”. E nesse sentido, a idéia pode ser aplicada a ambos os poetas, Horácio e Drummond.

2.5 NO TEMPO DE HORÁCIO

A fim de preparar o texto para a análise da poesia de Horácio sob o enfoque proposto, creio que se faz importante situar o momento político e cultural do mundo romano

¹²² Ibid., p. 94.

¹²³ ELIAS, Norbert. Op.cit., p. 78.

¹²⁴ MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p.4.

¹²⁵ Ibid., p. 25.

de que ele fez parte. Quinto Horácio Flaco viveu de 65 a 8 a.C., sob o período mais exuberante da história de Roma, no que diz respeito às artes – mas não apenas; foi o século de Augusto, para Paul Petit¹²⁶, correspondente a uma Idade de Ouro da literatura. Inicialmente o poeta, por ser republicano e ter lutado ao lado do desafeto de Otávio Augusto, Bruto, fora considerado inimigo e, por consequência, teve seus parques bens tomados pelo governo. Mais tarde, porém, ele foi apresentado a Mecenas e introduzido na seleta corte de escritores e artistas subvencionados pelo imperador. Essa corte que concedia terras e uma vida digna aos seus partícipes e exigia-lhes em retribuição a divulgação e a propaganda da política imperial e imperialista. Horácio foi, nesse sentido, um verdadeiro *uates*, de acordo com João de Oliva Neto, ou seja, “o poeta que põe seu talento e obra diretamente a serviço dos valores morais favoráveis ao bem estar do Estado, *ciuitas*”¹²⁷. Nem por isso devemos ver nos autores desse período figuras totalmente submissas ao poder, tampouco, na literatura, uma arte panfletária. Segundo Petit, “Virgílio e Horácio serviram a obra de Augusto sem se avassalar nem trair seu gênio”. Este “refugia-se freqüentemente em sua propriedade de Licenza, longe das solicitações de Mecenas, para lá cantar a fonte de Bandúsia e as delícias do ócio”¹²⁸. Ovídio, por sua vez, foi banido da Urbe. No dizer de Zélia de Almeida Cardoso, “um fato até hoje obscuro o fez enveredar por novo rumo poético: Augusto o condena ao exílio na distante e selvagem cidade de Tomos, no Ponto Euxino”¹²⁹. E Tito Lívio “foi o cantor da grandeza romana e sem jamais lisonjear Augusto coloca sua obra no contexto histórico que devia valorizá-la [...]”¹³⁰.

Da mesma forma, devemos lembrar também que, apesar deste momento histórico ter sido o mais próspero da vida romana, o seu ápice foi o período em que a crise dos antigos valores dessa sociedade começou a se pronunciar. Se não, por que razão Augusto teria tomado tantas medidas a fim de resgatar a velha religião romana, restaurar o casamento e a família, redirecionar o homem para o campo, para os valores de uma vida simples, como facilmente entrevemos pela literatura moralista e moralizadora de Virgílio, de Horácio e, por vezes de Tito Lívio?

Na longa história do mundo romano, a era de Augusto marca o início da terceira e última fase dessa civilização – a primeira, a Monarquia, seguida da República e esta, do

¹²⁶ PETIT, Paul. **História antiga**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1983.

¹²⁷ OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 36.

¹²⁸ PETIT, Paul. **História antiga**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1983, p. 266.

¹²⁹ CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 86.

¹³⁰ PETIT, op. cit., p. 266-7.

Império – bem como o pleno amadurecimento e o início do processo de decadência de Roma. Se não, vejamos. Otaviano assume o comando da Urbe no final do século I a.C., após um longo período de revoltas internas e guerras civis, como as disputas pelo poder de que participaram Mário, Silas, Júlio César, Pompeu, Marco Antonio e o próprio Otávio. É o momento de transição entre a República, já desgastada pela ação do tempo e pela inoperância de um sistema não mais adequado ao governo da *Domina gentium*.

É a transição de um regime político supostamente mais democrático, porque dividido entre vários homens (senadores, magistrados e “representantes das classes mais baixas”, as assembléias), para outro mais centralizado e centralizador, sob o jugo de um único, o imperador, portador do *imperium* e das representações máximas políticas, religiosas e jurídicas, já prenunciadas anteriormente por César e efetivadas então por Otávio, agora também Augusto.

Em termos econômicos, este período marca o esplendor do Império. Roma goza os inúmeros bens adquiridos durante as conquistas: um vasto território, milhares e milhares de escravos a produzir de tudo e em todas as esferas, da doméstica à industrial. São eles os responsáveis pela extração dos metais, pela produção agrícola, pela administração desses bens, pela educação dos filhos dos nobres, pela saúde dos cidadãos, pela locomoção terrestre e marítima dos mesmos etc. Roma ostenta a riqueza com produtos advindos de diversas províncias e importando outros das mais longínquas localidades do extenso mundo romano e de além.

No plano da urbanização, significa o começo de uma extrema mudança. Otávio jactava-se de ter recebido uma cidade de madeira e deixado para os romanos uma outra de pedra. Em verdade, César já havia iniciado esse processo que vai se estender até dois séculos depois. Para comprovar tudo isso, além das ruínas da cidade antiga, há registros de que durante a República não eram permitidos prédios de teatros fixos, apenas em madeira e desmontáveis. De qualquer maneira, podemos entender tais fatos como a concretização da política e da idealização da Roma Eterna, consolidada até os nossos dias pelos diversos monumentos públicos espalhados pela Europa, África e Ásia, muitos deles ainda em uso, como teatros, vias, basílicas e aquedutos.

Por sua vez, quanto à retórica e à oratória, o Império caracteriza, sob certo aspecto, um retrocesso. Se a República é testemunha de grandes embates no Senado, se as escolas de retórica preparam os filhos dos nobres para assumirem o seu papel de comandantes e portadores do discurso e da palavra, se antes havia tido o brilhantismo de Cícero, o mesmo não podemos dizer do Império. Com ele, o *Princeps*, o primeiro dos cidadãos, traz para si

todos os poderes e a força verbal, a que divide tão somente com os seus vates, os multiplicadores de sua voz.

Zélia Cardoso de Almeida nos diz que a eloquência perde a sua razão de ser quando o imperador assume, entre outras, a função de julgar. É quando

As escolas de retórica mudam suas diretrizes. Em vez de prepararem oradores para o exercício do direito e da política, preparam pessoas treinadas em exercícios verbais, destituídos de qualquer outra função que não seja a de simplesmente exibir o manejo da língua em suas múltiplas possibilidades de expressão. É o cultivo da palavra pela palavra que se manifesta nas suasórias (exercícios escolares exortativos) e controvérsias (exercícios escolares judiciários) – trabalho dos quais Sêneca, o Pai, conservou alguns exemplos. Nesses textos podemos observar o gosto pela declamação, o rebuscamento do estilo e o abuso de figuras e elementos ornamentais. O aspecto formal, requintado, procura encobrir o esvaziamento do conteúdo. A preocupação se concentra nos efeitos brilhantes e nas tiradas patéticas. A grande eloquência jurídica da época de Cícero vai reduzir-se a discursos inexpressivos – perdidos, em sua grande maioria – e a peças solenes e encomiásticas, os panegíricos.¹³¹

Cessa a era dos grandes debates e dos questionamentos feitos diretamente ao poder. O que vale é uma única voz, a do principal cidadão, multiplicada pelos artistas por meio de suas artes. Às outras vozes só resta o elogio.

Assim, percebe-se que a *Pax Romana* instaurada por Otávio representa uma grande transformação, uma dissolução de átomos. Representa os limites de um ciclo: a morte do sistema republicano, parcialmente plural e pluralizado, por não atingir a todos os segmentos sociais, e o surgimento do sistema imperial, totalizante e totalitário. Representa o vigor e a pujança econômica e cultural, mas, ao mesmo tempo, mantém a distância social entre ricos e pobres, agravada então pelo abismo sócio-econômico entre nobres e plebeus, entre cidadãos romanos e os alijados da cidadania, entre escravos e homens livres. A paz romana encerra o longo período de guerras sustentado pelo poder absoluto e pelo silêncio da maioria e isso é um grande alento para os romanos. É o que atesta Moses Hadas:

O fato é que a República ruíra; as províncias eram mal administradas, os exércitos indisciplinados, o Senado incompetente e corrupto. Roma transformara-se num império e precisava de um imperador para dirigir seus negócios. Augusto sabia disso, mas sabia também que os romanos jamais renunciariam às tradições republicanas. Enfrentou essas exigências contraditórias, preservando as formas das antigas instituições, mas reservando para si mesmo os poderes reais do Estado. E assim criou um novo edifício sob o pretexto de restaurar o antigo.¹³²

¹³¹ CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.158.

¹³² HADAS, Moses. **Roma imperial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 57.

E, para tanto, modificou a estrutura do Estado,

Intolerante quanto à oposição pública, deixou ao povo um papel político extremamente limitado. Controlou os exércitos, tinha no Senado papel preponderante, dirigia com pulso de ferro os negócios do Estado e aproveitou ao máximo seu enorme poder de patrocínio. Era a ditadura. Augusto, porém, teve tino suficiente para envolvê-la na toga da tradição – restaurando a República na forma, senão na prática.¹³³

No âmbito literário, este momento é igualmente marcado por importantes transformações. Numa perspectiva mais ampla, o mundo mediterrâneo vive o período helenístico, em que o cosmopolitismo grassa. Sobre isso, Ernst Curtius diz:

Na época do helenismo, a cultura grega toma nova forma. Caracteriza-a uma educação cosmopolita. A poesia helenística é luxo de importação, produto de povos estrangeiros. Desenraizada nacional e politicamente, procurou defender, sob a proteção dos sucessores de Alexandre, a sua herança com uma paciência de colecionador. Vive nas cortes, bibliotecas e escolas. De variada maneira se associa às ciências (filologia, história natural, astronomia, etc.). O “poeta erudito” (*doctus poeta* entre os romanos) é o tipo ideal. A cultura torna-se livresca. Vive na tradição e da tradição. Por isso o livro adquire, no helenismo, novo e subido valor, e conserva-o na época imperial e no período bizantino. Em Roma, a pacificação do Império por Augusto também abriu caminho a idêntico desenvolvimento. “As armas repousam” – escreve Eduard Norden – “e calam-se as tempestades da guerra. Hermes e as musas, protegidos por Augusto e seus grandes, podiam entrar triunfantes na cidade. Não mais se cultivou a ciência, resignadamente, com o sentimento de sacrificar algo de melhor: torna-se ela uma finalidade em si mesmo, o que nunca antes acontecera nos Estados livres, gregos ou romanos. Certa vez, Cícero foi censurado pelos próprios protetores porque, homem de grande merecimento no Estado, desperdiçava suas energias no ensino da retórica à mocidade. Depois não se ouviram mais quejandas censuras; ao contrário, as ocupações literárias nobilitavam e davam direito – pelo menos no fim da época imperial – a promoção no serviço do Estado. As condições estavam, pois, precisamente invertidas. Mostra o fato seguinte quanto mudara o sentimento da coletividade. No ano de 269, Dexipo, com grande coragem pessoal e gênio estratégico, salvara Atenas, sua cidade natal, das hordas germânicas. Sobre esse homem compuseram seus filhos uma inscrição honorária em versos, que não foi conservada, e em que é louvado apenas como *rhetor* e *syngrapheus*, ao passo que nenhuma palavra relembra seu feito heróico, do qual ele próprio esperava “glória eterna”... É exatamente o inverso do epigrama sepulcral, que Esquilo compôs para si próprio: nele quis perpetuar somente sua participação na batalha de Maratona e não sua poesia.

¹³⁴

¹³³ Ibid., p. 73.

¹³⁴ CURTIUS, Ernest. **Literatura européia e idade média latina**. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 316.

Desta longa citação, convém destacar as seguintes mudanças:

- ✓ o abrandamento da idéia de nação, de um grupamento pequeno e forte, e, por consequência, o surgimento da cultura cosmopolita, em que uma nação sobrepõe-se às demais culturas;
- ✓ a importância do livro, um único objeto (detentor da escrita e da memória) a atingir cada vez mais pessoas individualmente, por oposição à oralidade, circunscrita a um grupo menor, detentora da memória coletiva;
- ✓ o indivíduo a reforçar a grandeza da nação naquele antigo sistema, e, ao contrário, a pouca força do indivíduo, frente à grandeza de um Império;
- ✓ a cultura das massas, dos grandes grupamentos humanos e cosmopolitas, em detrimento das pequenas populações nas Cidades-Estado.

Em Roma, a geração anterior à de Horácio fora transformadora e inovadora. De acordo com Oliva Neto¹³⁵, um grupo de poetas, nos meados do século I a.C., “rompeu com o passado literário romano, representado pela tradução da *Odisséia* de Lívio Andrônico (280-204 a.C.), pela *Guerra Púnica* de Nêvio (269-201 a.C.) e sobretudo pelos *Anais* de Ênio (239-169 a.C.)” e introduziu “em Roma certa poesia helenística que já se praticava desde o século III a.C. no âmbito muito maior, hemisférico, do Mediterrâneo helenizado por Alexandre”. Colocaram, pois, a poesia latina junto a uma literatura mais sofisticada, escrita em grego. Assim, o tom jocoso atribuído por Cícero ao grupo “neotéricos”, “poetas novos”, pode ser lido como verdadeiro, pois eles foram de fato novos e inovadores. O emprego de uma linguagem não muito aceita, por não ser elevada, mas vulgar, raiando por vezes o pornográfico a que Cícero muito criticou. Um pouco desse espírito Horácio se embebeu por intermédio de Catulo. É o que se pode ver no tom satírico de alguns *epodos*, como o número XIII, por exemplo. Sob este aspecto, Horácio se aproxima de algumas escritas drummondianas, modernas, modernistas, que não negava a fala comum do povo, que lidava com o chiste.

A respeito da geração poética de Augusto, Hadas diz:

Embora os louvores à Roma de Augusto estivessem sendo cantados por poetas da estatura de Virgílio e Horácio, outros bardos escapavam aos redes augustinos e os desafiavam. Eram os cantores das elegias de amor – Cornélio Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio – que pouco se importavam com os assuntos do governo, dedicando-se à exploração de suas próprias

¹³⁵ OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996, p.16.

sensibilidades e dando expansão às suas emoções, sem pensar em política.
¹³⁶

Contudo, no que tange às odes de Horácio, eu entendo que boa parte dela se enquadra no grupo dos outros bardos, como pode ser comprovado pelos próprios textos. Também escapa aos redes augustinos e explora suas próprias sensibilidades e emoções, sem fazer questão de pensar em política, mostrando antes os infortúnios e a dificuldade em viver a vida pública, política, como o dizem os versos em que ele aconselha Mecenas a deixar as chateações da *Urbs* e ir tomar um vinho com ele. E nisso se caracteriza como extremamente lírico, individual.

2.6 A LÍRICA HORACIANA

A poesia de Horácio serviu-se, como é próprio do gênero lírico, de temática variada, em que se destacam a juventude, os prazeres e as alegrias da vida, o vinho, o amor. Em conformidade com a política de Augusto, manifestou também em suas composições o civismo, o patriotismo, a reverência aos deuses e à mitologia. F. Villeneuve afirma que, em suas odes, Horácio, “seguindo as tradições do gênero, cantou o vinho e o amor, mas uma palavra apenas já servia para evocar a tristeza e os limites do destino humano”, e citando M. Plessis complementa:

[...] uma palavra apenas bastava para dar a este prazer a reflexão sobre a morte, para evocar-nos o comedimento, a prudência e a resignação para com o devir. Através de conselhos, confidências e convites a amigos, as odes transmitem-nos o seu pensamento epicurista, a exaltação à amizade, ao vinho e ao amor, a verdadeira ataraxia¹³⁷.

Como se pode notar, as incongruências de seu tempo, as inquietudes do/de poeta se manifestam aí. Cantou os prazeres da vida, mas não pôde se furtar às obrigações, no caso, cívicas. Foi em grande parte um *uade*, propagou os ideais da pátria, mas não escondeu seus interesses particulares, literários, líricos.

¹³⁶ HADAS, Moses. **Roma imperial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 107.

¹³⁷ VILLENEUVE, F. “Text établi et traduit”. In: HORACE. *Odes et epodes*. Paris: Les Belles Lettres, 1991, p. xxxiv.

De acordo com a cronologia artística do poeta, escreveu primeiramente *Epodos*, por vezes de tom satírico, e *Sátiras*. Num segundo momento, as *Odes* e as *Epístolas*. E, por fim, *Cântico Secular*, escrita a pedido do governo para ser apresentada durante os Jogos Seculares, no ano de 17 a.C..

O tempo se constitui numa temática de grande força e importância na obra de Horácio. É um elemento que se faz presente constantemente nos poemas por meio de marcadores que representam o seu passar. Nas odes, é bastante freqüente a referência às mudanças de estação, seja através da descrição da paisagem: plantas verdejantes, folhas que caem das árvores, rios congelados etc., seja através do espírito dos homens decorrente dessas mudanças.

Bento Prado de Almeida Ferraz, nas notas de sua tradução de *Odes e epodos*, ao traçar a biografia de Horácio, afirma: “este se distinguia de Virgílio profundamente. Enquanto seu amigo tinha os olhos voltados para o passado, ele vivia do presente: era o homem do seu tempo”¹³⁸. O que nos faz recordar, sem dúvida, de Drummond, da sua preocupação para com o tempo, para com o tempo presente. A idéia é corroborada pelo fato de que o presente é, em essência, o tempo da lírica, visto que o poeta olha para o mundo, para a vida e expressa o seu sentimento “aqui e agora” para com o objeto do seu olhar. Achcar, citando H. Fränkel, diz: “a lírica se põe a serviço do presente, do ‘dia’, e é ‘efêmera’”¹³⁹. É preciso salientar, entretanto, que este sentimento *hic et nunc* expresso pelo poeta é, antes de tudo, resultado de um olhar que pode se dar em direção a um passado, ou mesmo a um futuro. Pode ser, também, a presentificação de uma lembrança, portanto, de um passado, ou a presentificação do desejo de uma realização futura, como pode ser percebido em Horácio e facilmente em Drummond. O sentimento expresso é presente, mas não necessariamente o objeto desse olhar “vive” nesse tempo. Em oposição, o tempo da épica é o passado. É para ele que o vate se volta a fim de exaltar os grandes feitos de uma nação.

Acrescente-se a isso a trajetória artística de cada um. Virgílio escreveu a grandiosa epopéia nacional romana, *Eneida*. As *Bucólicas*, embora escritas sob o gênero lírico e retratem o presente dos pastores no campo, visam a mostrar a beleza e a tranquilidade da antiga vida campestre romana. Mas, sobretudo, visam a remeter para o ideal de paz e felicidade que a velha Roma havia experimentado enquanto pequena aldeia agropastoril da região do Lácio, bem de acordo com a política da época de resgatar os antigos e bons valores

¹³⁸ FERRAZ, Bento Prado de Almeida. “Tradução e notas”. In: HORÁCIO. *Odes e epodos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 247.

¹³⁹ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 60.

do passado e implementar a volta do homem para o campo. Horácio, por sua vez, enveredou pelos caminhos das sátiras e dos *epodos*, poesias de teor irônico e crítico, dirigidas à sociedade da época de quem retratava os vícios, retiradas do período vigente e dirigidas para o seu tempo, portanto.

A preocupação do poeta com o presente vai resultar nos famosos versos da décima primeira Ode, do livro I, no popular até hoje *carpe diem*. Apesar de terem entrado para a história como sendo de Horácio, Achcar, ao apontar para as origens e a genealogia do *carpe diem*, mostra-nos sua longa tradição na lírica ocidental que passa por Homero, Hesíodo, Aristófanes, Semônides de Amorgos e Alceu, na Grécia, e por Catulo em Roma. E prossegue, “muito freqüente na poesia antiga, com prolongamentos numerosos também nas literaturas de línguas modernas, desde o fim da Idade Média, ele tem em seu centro a consideração da efemeridade da existência e o convite ao prazer”¹⁴⁰. Foi modelo de muitos poemas e poetas desde então, entre estes podemos lembrar Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Ricardo Reis, e Carlos Drummond de Andrade, como será visto no próximo capítulo.

Segundo Oliva Neto¹⁴¹, na época de Augusto coexistiram duas tradições de poetas: o poeta que falava em seu nome e o poeta como representante impessoal de uma autoridade que vem de fora dele, subentenda-se, que vem do Estado, que vem de Augusto. Em Horácio coabitam os dois. O poeta que canta os temas de seu interesse e inspiração, os temas do vinho e do amor, e o poeta que canta o civismo, a reverência aos deuses, à pátria, sob o incentivo do poder público. Na linha de persecução do extenso projeto de Otávio Augusto para o Império Romano, é preciso que se mencione o papel das artes e, é claro, da literatura no sentido não só de proclamar os nobres valores da sociedade romana, como também de incluir o Império entre as grandes civilizações, ao lado da Grécia, por exemplo. A Hélade havia sido um grande império, havia deixado para Roma uma grandiosa literatura, modelo sobre o qual os autores romanos se debruçaram. O grego era uma língua importante, de comunicação entre os povos mediterrâneos. Os romanos naquele momento eram os senhores do mundo, dominavam-no política e economicamente, mas ainda não haviam conquistado o mais alto degrau no plano cultural. Faltava à Urbe a pujança arquitetônica, ser dona também nas artes e fazer do latim uma língua internacional. Os planos de Augusto remetem a estes objetivos e são realizados. Os melhores artistas são contratados. Otávio se gabava de ter recebido uma cidade de madeira e deixado outra em pedra, parte dela ainda hoje de pé, ainda

¹⁴⁰ Ibid., p. 20.

¹⁴¹ OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 39.

eterna. Na literatura, os maiores escritores foram os dessa era. Entre eles Horácio. Daí o fato de se poder falar de uma nova Idade do Ouro, e não só nas artes. Foi a *PAX ROMANA*.

Além da propagação dos projetos para o império idealizados pelo *Princeps Romae*, entre os muitos papéis que a literatura desempenhava, um deles foi, sem dúvida, o de projetar o latim como língua culta. Neste sentido Horácio foi muito importante. Em sua obra percebe-se claramente o cuidado com o idioma, o emprego do *sermo nobilis*, tão caro a Cícero. E nisso se distingue o venusiano em relação a Catulo, seu mestre, de certa forma. Em comum entre ambos, o tema dos prazeres da vida: o amor e o vinho, o tempo que escorre e os poemas em forma de diálogo, ao gosto alexandrino. Mas, diferentemente, o segundo empregou não apenas um “estilo elegante, caracterizado pela riqueza vocabular e pela abundância de figuras”, tal como Horácio, mas também “linguagem popular, pontuada de modismos, de diminutivos, de expressões do dia-a-dia, extraídas das formas coloquiais”¹⁴². Aquele, por sua vez, mesmo ao referir-se a sensualidades, ou fazer uso da sátira, não utiliza vulgarismos, *sermo uulgaris*.

A respeito do estilo e da linguagem dos dois poetas, cito aqui a passagem de um artigo de José Carlos Fernández Corte, em que trata da influência de Catulo sobre Horácio, a fim de marcar o estilo fortemente rebuscado e racional deste, como veremos mais tarde quando da análise de seus poemas, por oposição a uma maneira de escrever mais popular e cotidiana, modernista se poderia arriscar dizer, e emocional daquele.

Al contrario de Catulo, Horacio se muestra mucho más seletivo en la elección de sus términos y sobre todo en el orden y el puesto que ocupan en la frase: una de sus mayores virtudes, la callida iunctura, procede de esta tendencia a evitar el prosaísmo, verdadera piedra de toque y causa de la obscuridad de su poesía como puede verse en las explicaciones de los comentaristas antiguos. Tampoco se muestra inclinado a conseguir la unidad mediante nexos sintácticos evidentes, sino más bien por sutiles contraposiciones de imágenes o por el juego de sentencias y ejemplos.¹⁴³

Do estilo, cabe ainda falar da poesia em forma de diálogo presente na obra estudada. Praticamente todos os poemas são compostos sob a forma de diálogo entre o eu-lírico e uma segunda pessoa, notadamente enunciada por um vocativo. Essas pessoas são de três tipos basicamente: personagens comuns da vivência do poeta - amigos e amantes; outros poetas contemporâneos, como Vágio e o amigo Virgílio; e as musas ou a própria lira,

¹⁴² OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 59.

¹⁴³ CORTE, José Carlos Fernández. “Catulo”. In: _____. **Bimilenario de Horacio**. Salamanca: Ediciones Universidad, 1994, p. 40.

instrumento companheiro. Oliva Neto, ao retratar a época de Catulo, menciona a “posição privilegiada da poesia [...] por causa das condições histórico-políticas para o exercício da palavra oral”¹⁴⁴ durante o período republicano, momento de debates e embates políticos no Senado. Diferentemente, no governo de Augusto, quando da instauração do regime imperial, do poder de mando do “Primeiro dos Cidadãos”, a palavra é atribuída a poucos. No momento, como já se disse, havia dois tipos de poetas: os que falavam em seu nome e os que falavam como “profeta”, como “representante impessoal de uma autoridade que vem de fora dele”, que vem do Estado.

2.7 O TEMPO NA LÍRICA DE HORÁCIO

Iniciemos esta parte do trabalho delimitando o universo de *Odes* e *Epodos* e os poemas que são representativos do nosso tema central, o tempo, na poesia de Horácio. A obra está dividida em duas partes. A primeira, contendo as odes, é composta por quatro subdivisões, conforme as edições e formatações possíveis na época, antes do advento da imprensa, denominadas de livros. Ou seja, é composta por quatro livros, que totalizam originalmente 104 odes. O primeiro livro possui 38 odes; o segundo, 20; o terceiro, 30; e o quarto, 15. Um problema inicial com que me deparei foi a constatação de que a recente edição de 2003, de Almeida Ferraz¹⁴⁵, sobre a qual pautei minha leitura, não apresenta a totalidade dos poemas. Isso se deve ao fato de ser esta uma edição póstuma, em que as traduções foram selecionadas e organizadas pelos filhos do professor de Latim Bento Prado. A fim de complementar a leitura para a análise do tema, utilizei uma edição bilingüe espanhola, traduzida por Manuel Fernández-Galiano e com notas de Vicente Cristóbal¹⁴⁶ e, principalmente, uma seleção dos principais textos da obra horaciana, organizada por José Ewaldo Scheid, *Quinto Horácio Flaco: obras seletas*¹⁴⁷. A obra póstuma de Almeida Ferraz é resultado das longas preparações de aula do professor, em que ele, também professor de Filosofia e Matemática, recitava, diagramava, escandia e recriava “no português que bebera

¹⁴⁴ OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 39-40.

¹⁴⁵ FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Tradução e nota. In: HORÁCIO. *Odes e epodos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 247.

¹⁴⁶ CRISTÓBAL, Vicente. Introdução da tradução espanhola. In: HORACIO. *Odas y epodos*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 19-20.

¹⁴⁷ SCHEID, José Ewaldo. **Quinto Horácio Flaco: obras seletas**. Canoas: EDULBRA, 1997.

nos clássicos”¹⁴⁸ os poemas de Horácio a serem levados para a sala de aula. Nas palavras de seu filho Ferraz Júnior, o tradutor foi “leitor constante de Pascal, sublinhava a importância do estilo, tanto no nível da expressão literária como no da construção matemática”, [...] “um dos seus maiores cuidados”¹⁴⁹. A escritura do material data da década de 1930. Curiosamente, o professor recebeu o Certificado de Registro Provisório de Professor (Português, Latim e Matemática), em abril de 1936, “assinado por ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade”¹⁵⁰.

A palavra ode é derivada do grego *odé* e significa canto, canção de estrofes simétricas. Cultivada na Grécia do século VI a.C., teve como principais representantes Safo, Alceu e Anacreonte. *Epodos*, por sua vez, é uma forma lírica inventada por Arquíloco, em que um verso mais longo é seguido de outro mais curto¹⁵¹. É constituído de versos jâmbicos, alternadamente trímetros e dímeters. De acordo com Antonio Houaiss¹⁵², a etimologia da palavra remonta ao grego, “*epoidos*, ou, pelo lat. *epodos* ou *epodus*, *i* num dístico, verso menor que segue um mais longo” e mais, “*epo* el. comp. antepositivo do gr. *epos*, *eos* - *ous* ‘o que se exprime pela palavra; discurso; palavra dada [...]; palavra de um canto’”. Na poesia de Horácio, o epodo é marcado pelo tom satírico.

A fim de organizar o modo como o tema é apresentado na poesia do venusiano, pensamos a análise dos poemas pela temática do *carpe diem*, pela sua recorrência, variações e subtemas no grupo de vinte e duas odes e também no único caso dos epodos; observamos também o uso do *sermo nobilis*, associado ao seu papel de vate.

2.8 O TEMPO E A TEMÁTICA DOS POEMAS

O tempo não se encontra entre os temas mais dedicados ao estudo na poesia horaciana, mas é, sem dúvida, o elemento motivador para o famoso *carpe diem*, é a advertência sobre a efemeridade da vida - *uita brevis* e, em oposição, a arte que supera a vida - *ars longa*. É por intermédio da percepção e expressão da fugacidade do tempo que o autor

¹⁴⁸ FERRAZ, op.cit., p xvi.

¹⁴⁹ Ibid., p. xix.

¹⁵⁰ Ibid., p.xvii.

¹⁵¹ FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

¹⁵² HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

manifesta a curta duração da vida e a necessidade de agir rápido em relação ao tempo que escorre, de fazer alguma coisa, “agarrar o dia”, antes que as Graças coloquem empecilhos em nosso caminho, ou que a nova Idade do Ouro, a era de Augusto, a *Pax Romana* se encerre. O tempo fugaz, expresso pelos relógios naturais, as estações do ano, as lunações, funciona como um eterno lembrete ao leitor e aos homens de que o tempo passa, a vida urge e que é preciso aproveitar cada momento antes que a morte chegue, ou a grande era acabe. Marco Aurélio, o imperador filósofo, quase dois séculos mais tarde, vai dizer: “Atente para cada objeto existente, pense que ele já está se dissolvendo, já está em transformação, se quiser, em putrefação ou dispersão. Cada coisa nasceu para morrer”¹⁵³. Daí o relógio dos ciclos naturais de Horácio estar sempre a girar, o tempo a passar e a necessidade de aproveitar todos os momentos. Numa época de ouro, como a da Paz Romana, cada passo do tempo é um momento a menos de relativa paz e tranquilidade e um passo a mais em direção à Idade da Prata e à degradação.

Silva Bélkior, ao falar de Ricardo Reis, da/na relação entre as obras de Horácio e Fernando Pessoa, diz que “Pessoa-Reis, o epicurista-estóico, o poeta pagão marcado com a obsessão do efêmero da vida e com a antevisão da morte – donde a urgência de viver, no prazer e na alegria, o momento presente – de tudo se serve, como de pretexto para insistir na iminência do fim”¹⁵⁴. Em Horácio, a visão de efemeridade da vida e da iminência da morte não me parece uma obsessão, mas antes o sentimento de necessidade, bem ao gosto hedonista, de viver e aproveitar o que for possível antes que seja tarde. Entre os vinte e dois poemas selecionados, foram classificados cinco tópicos que se fazem recorrentes dentro do tema o tempo:

a) *Carpe diem*

O popular *carpe diem*, que ajudou a tornar famoso e a prolongar a glória e a vida do poeta romano para além dos seus cinquenta e sete anos, para além do seu século, encontra-se na ode número 11, do livro I:

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!

¹⁵³ MARCO AURELIO. *Meditaciones: selección*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 79.

¹⁵⁴ BÉLKIOR, Silva. **Horácio e Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: CBAG, [s.d.], p. 28.

Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
 quae nunc oppositis, debilitat pumicibus mare
 Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
 spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
 aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

(Horácio, 2003, p. 38-9)

Indagar, não indagues, Leuconói
 qual seja o meu destino, qual o teu;
 nem consultes os astros, como sói
 o astrólogo caldeu:

não cabe ao homem desvendar arcanos!
 Como é melhor sofrer quanto aconteça!
 Ou te conceda Jove muitos anos,
 ou, agora, os teus últimos enganos,
 – prudente, o vinho côa e, mui depressa
 a essa longa esperança circunscreve
 a tua vida breve.

Só o presente é verdade, o mais promessa...
 O tempo, enquanto discutimos, foge:
 colhe o teu dia, - não no percas! – hoje.

Este é um dos poucos poemas em que os marcadores da passagem do tempo, os ciclos naturais não aparecem e atordoam nossa consciência, tal como o tique-taque de um relógio nos impacienta numa noite de insônia. Talvez por ser nesta ode que o tempo se mostra como temática central e é expresso literalmente: “o tempo, enquanto discutimos, foge”. O mesmo *carpe diem* reaparece depois em II 14, III 8, III 29 e no epodo XIII. Em II 14, o “tempo fugaz” abre o poema: “Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni...” (“Escorrem fugazes, Ó, Póstumo, Póstumo, os anos...”)¹⁵⁵. Neste poema, igualmente, o relógio da natureza não nos atordoia, somente as palavras de advertência do poeta. Nas odes III 8 e III 29, ele também não aparece, talvez por não haver gravidade em suas propostas.

¹⁵⁵ Como o poema não consta da tradução de Ferraz, utilizei aqui, e o farei sempre que assim ocorrer, a tradução espanhola e uma tradução minha para o português dos mesmos versos.

Ambos os poemas são convites do poeta a Mecenas para compartilharem de momentos tranquilos e celebrarem com vinho a amizade, além de proporcionar ao segundo um temporário afastamento das pesadas atividades políticas. A idéia do *carpe diem* se faz prenunciar na ode I 9, poema em que a neve do inverno obriga a todos o recolhimento, a aproveitar o dia, tomar vinho e não se preocupar com o futuro. No epodo XIII, o tema ressurgue com uma variação mínima *rapiamus occasionem diem* em vez de *carpere diem*. Neste caso, o relógio de marcação do tempo, a ação da natureza, é descrita no presente, em pleno movimento, o que dá mais ênfase ao imperativo de aproveitar o momento, reforçado, entre outros elementos, pelo verbo *rapire* - arrebatrar, tomar violentamente e *occasionem* - ocasião, momento. O verbo no presente do subjuntivo tem sentido quase que de imperativo, é um convite para beber um vinho, recitar poesia e esquecer os problemas, porque chove e neva e não se faz possível trabalhar:

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
 Nivesque deducunt Iouem; nunc mare, nunc silua
 Threicio Aquilone sonant; rapiamus, amici,
 occasionem de die, dumque uirent genua
 et decet, obducta soluaturs fronte senectus.

Hórrida tempestade o céu moveu
 e chuva e neve sobre a terra caem;
 ora a terra, ora a selva, então, ressoa,
 ao ímpeto forte do Aquilão da Trácia.
 Aproveitemos a ocasião, amigo,
 que a nós nos oferece o dia, e, enquanto
 no-lo os joelhos permitem e o decoro,
 que se expulse a velhice carrancuda.

[...] ¹⁵⁶

Na ode 11, o “aproveite o dia” tem um sentido mais genérico, dirigido a *Leuconói*, uma musa e aos leitores, confidentes do poeta, funciona como que um conselho a ser tomado para a vida. Temos nestes dois poemas, portanto, as referências diretas ao *carpe diem*, que depois não são mais ditos literalmente, mas que não deixam de se fazer constantes junto com

¹⁵⁶ FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Tradução e nota. In: HORÁCIO. *Odes e epodos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 221.

as manifestações dos relógios naturais a admoestar-nos com a lembrança da passagem do tempo.

b) A morte

A morte é o tópico mais recorrente no universo deste *corpus*. Aparece por dez vezes, três como tema central do poema (Ode 4, livro I; ode 3, do livro II; ode 7, do livro IV), quatro como referência direta (odes 9, 16, do livro II; ode 30, livro III; ode 12, do livro 4), três de forma subentendida (Odes 11 e 32 do livro I). Nos poemas em que a morte é o tema central, as odes 4 (livro I) e 7 (livro IV) têm uma estrutura semelhante: iniciam com a já mencionada descrição da paisagem externa e a mudança climática, relógio natural no mundo antigo. Nos dois casos, as mudanças de estação acontecem no sentido inverno - primavera. O primeiro descreve a mudança climática e as fainas humanas: a temporada de pesca, a partir da primavera – “*trahuntque siccas machinae carinas*” (“são levadas ao mar as secas quilhas”) e as dificuldades da pecuária e da agricultura, anteriormente, no período do inverno – “*ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni*” (“Já não se aquece o gado nos estábulos, / não goza o lavrador junto à lareira”[...]). O segundo descreve tão somente as transformações dos campos e rios – “*Diffugere niues, redeunt iam gramina campis/ arboribusque comae; / mutat terra uices et decrescentia ripas / flumina praetereunt.*” (“Lá se foram enfim as brancas neves, / reverdecem os campos; o arvoredo, / verde, revive a sua antiga coma; / muda a terra de aspecto; os rios minguam / e retomam, de novo, o antigo leito”). Como já foi dito antes, em ambos os casos, a constatação da passagem do tempo não faz outra coisa que alertar para a, cada vez mais iminente, aproximação da “equitativa” morte.

Entre os textos em que a morte é referida diretamente, mas não é tema, os assuntos são variados. A ode 9 do livro II é um aconselhamento de Horácio ao confrade Válgio para que este deixe de chorar um velho já morto e volte a viver. A ode 16 do livro II trata da preocupação dos homens para com o dinheiro, indiferentes ao fato de que todos, ricos e pobres, têm de habitar o mesmo reino dos mortos ao fim. Na ode 30 do livro III, a morte é derrotada pela arte, a única que consegue sobrepô-la, mesmo que não de forma definitiva: *ars perennior aere morteque*. Destaque-se a recorrência da idéia da morte equitativa e do destino, devoradores de ricos e pobres nas odes 4, do livro I, 16, II e ode 7, IV.

Por vezes, a morte não é o tema central e nem mesmo explicitamente se manifesta, mas nem por isso deixa de ser entrevista. São os exemplos das odes 11 e 32, do livro I e o epodo XIII. O primeiro, novamente o poema do *carpe diem*, não oferece qualquer

menção à palavra. Contudo, o futuro e o destino não desvendados pelos astros podem ser diversos, longos em esperança ou breves em vida, mas de qualquer modo só existem duas certezas, a do momento presente e a visita da negra senhora, ou das três “atras irmãs”. O segundo apresenta a arte poética como elemento principal, a suplantar o período de uma vida, a vencer o tempo, e em parte, a morte. O terceiro retoma a idéia do segundo.

c) Os prazeres da vida

A ocorrência dos temas amor, vinho e, em menor escala, poesia fazem do tópico “prazeres da vida” um elemento significativo na poesia horaciana. Dentre os poemas selecionados, o “amor” aparece na ode 23, do livro I. Trata de uma menina que se mostra para o amor sem estar madura para tal. O clima, neste caso, marca a passagem do tempo, não para alertar da urgência de viver, mas para constatar a natureza das coisas e da vida, de que o amor faz parte. Na ode 13, do livro IV, o amor se manifesta através de um de seus sentimentos decorrentes, o sentimento de vingança e de revanche em relação a uma ex-amante, concretizado para o poeta pela percepção da passagem do tempo e a decadência para a velha Lídia. Lembra o poema 58 do mestre Catulo, em que ele fala da Lésbia que ele amara “mais do que a si mesmo” e que “vive hoje nas encruzilhadas e becos / a eroticamente excitar / os descendentes do magnânimo Remo”¹⁵⁷. Aqui a passagem do “tempo alado” se mostra, não por meio da geografia, mas antes no próprio ser que é motivo de escárnio: uma mulher de “longa vida”, de “dentes amarelos”, “rugos”, com a fronte coberta de “neve”.

O vinho, por sua vez, aparece em II 11, III 29 e IV 12 sob a forma de convite de Horácio a amigos. O primeiro, um convite a Quintio Hirpino, o segundo, a Mecenas e o último ao confrade Virgílio, neste caso, para que compartilhem de um, “pisado em Cales”. Neste poema, o tempo anuncia inicialmente a chegada da primavera e com isso a necessidade de comemorá-la. Mas nem por isso o poeta esquece de apressar o amigo, visto que a “sombria morte” não esquece nunca de vir. No epodo XIII, quando um dia de inverno com tempestade não permite que se faça qualquer outra coisa, só o que resta é o vinho e a poesia para amenizar as dores do viver. Situação retomada na ode I 9. Digo retomada pelo fato de que os *Epodos* foram escritos por primeiro. Nesta ode, a alta neve faz as árvores sofrerem sob o seu peso, proporcionando o recolhimento junto ao fogo e a um vinho sabino de quatro anos, deixando de lado tudo o mais: “*dissolue frigus ligna super foco / large reponens atque*

¹⁵⁷ Tradução de Lauro Mistura. In: NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza. **Poesia lírica latina**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.15-7.

benignius / deprome quadrimum Sabina [...]”. É importante destacar que os prazeres da vida: o vinho, o amor, a poesia, parecem cumprir o papel da verdadeira ataraxia proposta pelos epicuristas e pelos estóicos. São estes elementos que conseguem verdadeiramente refrear a ação do tempo, afastando as preocupações e as dores e estabelecendo a ação do prazer. Por meio desses prazeres têm-se as poucas vitórias da vida sobre o tempo, da vida sobre a ação da morte.

d) *Ars longa, uita brevis*

O aforismo de Hipócrates *ars longa, uita brevis* é por duas vezes revisitado nestes poemas de Horácio, embora modificado, *uitae brevis* - “vida breve” *versus* “*spem longam*” - “esperança longa” (ode 4, I) e *spatio breui* - “vida breve” *versus* “*spem longam*” - “longa esperança” (ode 11, I). A longa esperança nos dois casos pode ser entendida como o desejo e a ilusão humana de que ainda lhe reste bastante tempo de vida. Marca, sobretudo, a efemeridade da vida e a urgência de se viver e aproveitar o dia.

A vida breve é citada na ode 16, do livro II: “*Quid breui fortes iaculamur aeuo/multa?*” - “Por que, assim, tanto, intrépidos, visamos, / se a vida é breve?”. Pode ser vista indiretamente ainda nas odes 25, do livro I e 13, do livro IV, pela constatação de que o tempo passou para as antigas amantes: Lídia e Lice. A primeira, cada vez menos procurada pelos jovens, cada vez mais descartada pela vida, que como o vento Euro empurra e leva as folhas secas (“*aridas frondes hiemis sodali/ dedicet Euro*”); a segunda pelo cumprimento dos votos do poeta de que o tempo passasse rapidamente e ele pudesse vê-la já velha, de “dentes amarelos”, “rugas”, cabelos brancos, sem mais a antiga beleza e vigor que tanto encantaram os jovens, inclusive ele.

A relação entre o aforismo e os versos citados pode ser estabelecida a partir da famosa ode 30, do livro III, que inicia assim: *Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius* - “Erigi monumento mais perene/ do que o bronze e mais alto do que a real/ construção das pirâmides”. Além da “modéstia” do autor, o que observamos é o desejo e a esperança de sobreviver aos limites temporais da própria existência através da sua arte, expressos com a certeza de alcançar tal intento e com a certeza da grandeza de sua obra. A esperança da imortalidade do poeta está depositada na certeza da sua grandeza artística. E, de fato, o seu desejo se cumpre. Até hoje, passados dois mil anos, Horácio tem-se mantido vivo, da mesma forma que Roma tem-se mantido eterna. Por intermédio da arte, entendida aqui

como os grandes feitos que qualquer um possa realizar, o homem consegue se sobrepor ao tempo. Horácio burlou Saturno, o devorador de tudo. Horácio vive. *Ars longa, uita brevis*.

A proposição da “arte longa” reincide na ode 32, do livro I e no epodo XIII, embora de forma atenuada. Na ode 32 o poeta exalta a lira e o canto, “doce lenitivo da fadiga de Febo” e, da mesma forma, deseja que *semper haerentem* o canto permaneça por mais tempo que o mortal cantor. No Epodo XIII, o canto, juntamente com o vinho, o perfume e a companhia de um amigo é responsável pelo entorpecimento dos males da breve vida. O que nos faz pensar que o canto, as artes, assim como outros prazeres da vida, o vinho, a amizade e o amor sensual, também presente por vezes em Horácio, são remédios para combater a ação do tempo, mesmo que pelo curto momento de uma noite, de uma tontura inebriante de vinho etc.. Por meio deles, o homem consegue suspender, temporariamente ou quase eternamente como a arte, a voracidade de Saturno. Por intermédio deles, as únicas consolações, o homem consegue uma pausa suficiente para esquecer as dores da vida, principalmente a “dor atroz que nos deforma o gesto”¹⁵⁸. A vida é breve, mas a arte e os prazeres podem ser mais longos.

e) Antinomia juventude-velhice

O “tempo alado” transparece nos poemas, às vezes, por meio da antinomia juventude-velhice. Na ode 4, do livro I, a juventude significa o tempo presente e o futuro vislumbrado é a iminente chegada da morte. A passagem do tempo é a constatação de que a vida passa rapidamente. Nas odes 25, do livro I e 13, do livro IV, a juventude representa o vigor do amor, a própria vida e a velhice, a extinção de ambos – “*dilapsam in cineres facem*” (“extinto facho já desfeito em cinzas”) e a aproximação da morte. Nos dois poemas as raras buscas dos jovens pelo amor de Lídia e de Lice é que determinam a fugacidade do tempo. Nestes dois casos, diferentemente de outros, o que se vê é o tempo anunciado como já ocorrido e não como advertência da sua volatibilidade. Em II 11, a antinomia, além de marcar a leveza da juventude e a aridez da velhice, marca, ao mesmo tempo, a própria passagem dos anos: “*fugit retro / leuis iuventas et decor, arida / pellente lasciuos amores / canitie facilemque somnum*” (“Lá se foi a breve juventude e seu encanto; já a árida velhice/senectude rechaça os amores lascivos e o sonho fácil.”)¹⁵⁹.

¹⁵⁸ FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Tradução e nota. In: HORÁCIO. *Odes e epodos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 223.

¹⁵⁹ Tradução de Vicente Cristóbal. In: HORACIO. *Odas y epodos*. Madrid: Cátedra, 1997, p.198.

f) A degradação dos tempos

Na ode 6, do livro III, o tema é a própria Idade de Ouro e a conseqüente degradação dos tempos para os antigos romanos. Retomado posteriormente na ode 24 do mesmo livro III, é extremamente importante por expressar essa idéia, pedra basilar entre os antigos para a compreensão da decadência humana e, de certa forma, da cultura romana, que, devo dizer mais uma vez, apesar de se encontrar no auge, já demonstrava degeneração. O poema é dirigido diretamente ao povo romano, vide o vocativo “Romano”. Começa falando dos “crimes” dos antepassados - “os maiores”, que os romanos expiarão. Depois se refere às desgraças históricas que os deuses enviaram ao povo criminoso, além dos vícios morais cometidos pelas pessoas comuns. A jovem moça que se regozija com a “dança jônica”; o marido libidinoso sempre à procura de amantes; a cupidez por dinheiro. Dos tempos passados, sempre melhores do que os presentes, só restam piores; e o futuro, a certeza de mais piores:

Damnosa quid non inminuit dies?
aetas parentum, peior auis, tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosorem.

Que não degrada o tempo destruidor?
Dos remotos avós aos nossos dias,
o tempo piora, em regra, cada vez:
mau, com aqueles; pior, com nossos pais,
e péssimo conosco. Onde, em breve,
há de seguir-se idade mais viciosa.¹⁶⁰

Na ode III 24, há algumas repetições de situações expressas em outros poemas e na ode III 6, como a riqueza, um mal, em oposição à simplicidade, os crimes e vícios dos jovens e das gerações mais novas – degeneração dos costumes, portanto – e o papel do poeta

¹⁶⁰ FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Tradução e nota. In: HORÁCIO. *Odes e epodos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 120-1.

como vate, mestre da Urbe e conselheiro do Príncipe, como apontam Manuel Fernández-Galiano e Vicente Cristóbal em Horácio.¹⁶¹

Por fim, existem três odes em que o tema central não é o *carpe diem*, mas neles, mesmo assim, a referência ao tempo aparece. São elas: I 12, em que temos no verso 45: “*crescit occulto uelut arbor aeuo*” – “tal qual uma árvore cresce/brota o tempo oculto”; II 5, nos versos 13-4: *currit ferox / aetas* – “corre feroz o tempo”¹⁶² e III 28, no verso 6: *ueluti stet uolucris dies* – “como que imóvel permanece o alado dia”¹⁶³.

Como forma de ligar o tema central “o tempo” com os seus subtemas, proponho imaginarmos o seguinte percurso a permear a relação entre o tema principal e as partes. Retomemos o pensamento materialista da filosofia epicurista que opera a partir das sensações. Entre as percepções de sensibilidade o homem não se furta, como jamais se furtou, às sensações de prazer e de dor, de calor e de frio. Da mesma forma, não deixa de perceber a existência da morte, embora muitas vezes tente esquecê-la. A morte surge então como destino e fim inevitável para qualquer ser vivo. Na compreensão epicurista, os deuses existem, mas são indiferentes à vida e ao sofrimento humano. Daí que nos restam apenas duas realidades: a vida de que sabemos um pouco e a morte de que não sabemos nada. Entre estes dois limites, aparece um terceiro elemento: o tempo. Dele também não sabemos muito, mas entendemos que ele existe porque a todos e a tudo morde, corrói. É ele que nos grita e atordoa a todo instante através dos ciclos do dia-noite-semana-mês-ano para dizer que a vida passa e cada vez mais temos menos dias para viver.

Nossa luta contra Saturno, o tempo devorador de tudo só é neutralizado em pequenos momentos, tão efêmeros quanto a vida. Entre os instantes de vitória parcial, de tranquilidade da alma, a almejada ataraxia de epicuristas e estóicos, podemos citar aqueles em que compartilhamos com os amigos, aqueles em que nos deixamos inebriar por uma boa conversa, por um vinho, pelo amor e pelas artes. Por meio deles é que conseguimos enfim dominar o tempo, suspender sua ação e segurar a vida e mantê-la sob nosso controle, mesmo que pelo brevíssimo espaço de segundos ou minutos. Vitória maior, mais perene que essa também é possível, como nos apontou Horácio. Para tanto o caminho deve ser a realização de uma grande obra. Não necessariamente poesia, mas algo de qualidade que possa suplantar o período de vida de quem a concebeu. Horácio ainda vive depois de dois mil anos. Roma ainda é eterna. Para que isso possa se tornar realidade o poeta venusiano, tal qual a ação do tempo

¹⁶¹ CRISTÓBAL, Vicente. Introdução da tradução espanhola. In: HORACIO. *Odas y epodos*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 296.

¹⁶² Ibid., p. 116 e p.186-7.

¹⁶³ Ibid., p.308-9.

sempre faz, nos advertiu: *CARPE DIEM*. Aproveite hedonisticamente a vida: beba, ame, converse com os amigos, mas também como o verdadeiro epicurista alertava: aproveite o dia para fazer o que deve ser feito, aproveite para viver mais do que o limite de tempo a nós reservado. Viva eternamente, mesmo que por um, dois séculos, um ou dois milênios.

Entre a percepção do homem a respeito da evidência da vida e da morte, entre a percepção de que a vida urge e é preciso fazer algo, ali está o tempo, sempre a passar, sempre a degradar a matéria dos que vivem, sempre a fugir.

Para finalizar este capítulo, podemos dizer que *carpe diem* é o grande tema da poesia horaciana, o tema que, sem a menor dúvida, imortalizou-o, que o fez eterno e superior ao tempo. Não devemos esquecer, é claro, que o tema não é invenção de Horácio, mas antes uma retomada dos grandes poetas gregos e mesmo romanos – Catulo é um exemplo – como era a prática e o ideal da poesia, das artes e da cultura clássica antiga. Sendo o *carpe diem* o grande tema, o “tempo” é o grande subtema a reforçá-lo. Ele é o responsável pela imagem-símbolo de sua passagem. É ele que dita o ritmo do alerta, ritmo de despertador para a urgência em se fazer algo, de aproveitar o tempo que nos resta antes do fim, por meio das imagens de mudança climática: o fim do inverno e início da primavera, a chegada dos ventos... Por outro lado, essa concepção, já existente, da urgência de viver bem a vida é reincorporada com toda a força na época de Horácio pela influência do epicurismo no mundo romano de então. Daí também a reiteração do tema do vinho e do amor, próprios da lírica clássica, porém igualmente reforçados pelo pensamento da escola epicurista. A esses dois temas Horácio acrescenta, por conta do helenismo, o tema da literatura ou poesia como motivador de prazer e ataraxia. E somente por meio desses elementos – o vinho, o amor e a poesia – o homem é capaz de alcançar a ataraxia, a tranquilidade e a paz de espírito. Estes são os únicos meios de o homem vencer o tempo, de amortecer o impacto de sua ação sobre os mortais. O amor e o vinho por um período muito efêmero, mas a poesia e a literatura talvez nem tanto, se considerarmos que Horácio, através de sua obra, ainda vive e influencia a humanidade, mesmo dois mil anos depois.

E assim, da época de Horácio à de Drummond, o tempo não pára, dispara, continua como sempre a devorar a tudo e a todos, os homens, seus prazeres, felicidades e infelicidades, menos o que é sublime, como a alma e a literatura, como a poesia e a arte de Horácio e de tantos outros grandes artistas e homens.

3 DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA.

“Mas eu colhi
a laranja de flores deste instante
que vou mastigando como um
[deus.”
(Carlos Drummond de Andrade, “Adeus ao colégio”)

A fim de nos situarmos no tempo, num novo tempo, relembremos os fatos históricos, políticos e sociais que levaram à concepção que se tem da Modernidade hoje.

3.1 A VISÃO DE TEMPO NA MODERNIDADE

A modernidade, como padrão econômico e social, se impõe a partir de duas grandes revoluções sociais, a Inglesa e a Francesa. No que diz respeito à economia, o enriquecimento com a expansão territorial no período colonialista, aliado ao desenvolvimento científico, a importantes invenções, novos mecanismos e fontes de energia, proporcionara à Inglaterra e à França, primeiramente, o avanço tecnológico e o surgimento da indústria como novo filão econômico. Por consequência, houve grandes transformações na história da humanidade: o enfraquecimento do poder agrário, a produção em larga escala e a expansão de um mercado internacional, o estabelecimento do poder econômico da burguesia, o predomínio e a consolidação do capitalismo como sistema econômico. Quanto ao aspecto social, o que se viu foi um deslocamento de parte da população rural para as cidades em busca de emprego, o surgimento da classe operária e o embate político-social entre esta e a dos grandes proprietários.

A industrialização trouxe consigo a atração pelas cidades. Diferentemente do que ocorrera com Roma, na Antiguidade, o inchaço, a superpopulação não se deu em um único centro. Se, de início, apenas Londres e Paris foram pólos de atração, mais tarde várias outras capitais e cidades européias também conheceram o fenômeno. A reprodução em larga escala que se verificou na indústria se expandiu para muitas áreas, senão todas. Na verdade, tudo se

transformou em uma grande indústria, tudo é passível de se tornar produto, tudo é vendável, todos são consumidores. Tudo se produz e reproduz em grandes proporções. As cidades e as distâncias nelas cresceram e exigiram um transporte que fosse coletivo, uma rede de comunicação que fosse mais abrangente. A ciência e a tecnologia possibilitaram o atendimento dessas e de outras necessidades.

Na esfera social, a demanda por uma mão-de-obra especializada, que soubesse operar o maquinário, fez surgir uma classe até então desconhecida: o operariado, uma categoria que de seu só possuía o corpo e a força produzida por ele. Nas fábricas, a exploração em excesso do esforço humano, incluindo mulheres e crianças, levou a revoltas, levantes e organizações contrárias a tais posturas. Num ambiente e num momento em crise como o da França, quando do surgimento do Estado burguês e liberal, e do capitalismo como nova ordem econômica, foram muitas as situações de enfrentamento. Para Le Goff o “conceito de ‘modernidade’”, seria “uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial”¹⁶⁴.

A ciência e a filosofia, a partir do pensamento positivista vigente, corroboram a idéia de que o progresso é uma realidade inevitável. O conforto material que inúmeras pessoas podem obter individualmente, a partir de então – se tiverem dinheiro –, assegura uma tranquilidade para muitos, o que até então era desconhecido. Com suas máquinas, o homem moderno aumenta a produção e a reprodução em enormes quantidades, reduz o tempo de tudo, diminui a qualidade de tudo, acelera para ganhar mais, dinamiza o mundo e se afasta da natureza, do sublime, banaliza-se, coisifica-se. Estão postos aí os principais ingredientes que compõem o caldo da modernidade.

3.2 NOVOS CICLOS

No campo literário, a modernidade na lírica, objeto de nosso interesse aqui, tem início com Charles Baudelaire, fundamentalmente com *As flores do mal*. O poeta francês é o paradigma da poesia deste momento histórico-cultural porque, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição clássica, reajusta alguns dos principais elementos da arte antiga, da poética clássica, conforme as novas condições que o novo mundo proporciona, quais sejam: a questão do sublime, o papel da arte e do poeta, o pensamento, a escolha das palavras. O ato de

¹⁶⁴ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996, p.167.

realinhar esses elementos por si só já caracteriza uma atitude moderna. Na disputa entre o novo e o velho tempo:

[...] o inimigo é o antigo, que produziu o artificial, a obra-prima que se dirige a uma elite, o estilo moderno será naturalista e inspirar-se-á numa natureza em que as linhas sinuosas predominam sobre as linhas retas ou simples. Terá como objetivo produzir objetos, invadir a vida cotidiana e abolir a barreira entre artes maiores e menores. Em resumo, não se dirige a uma elite; mas a todos, ao povo, torna-se social.¹⁶⁵

A modernidade, como toda ruptura, traz em si as marcas da quebra, neste caso ficaram arestas que apontam para dois lados, para frente e para trás, para o passado e para o presente, para o antigo e para o novo. *As Flores do Mal* concentra em si os estilhaços desta quebra. Para Walter Benjamin, “Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelaireana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*”¹⁶⁶. Dentre estes trechos, o poema “O Cisne” seria um dos mais significativos. Neste poema, estão dispostos e entrecruzados alegoricamente os elementos das duas eras, a Paris desenvolvida, industrializada do século XIX, o poeta, um cisne, na verdade, o Cisne (uma alegoria) e Andrômaca, personagem do mundo grego primitivo. Em comum entre eles, o exílio. A troiana estaria perdida em Pirro, numa terra distante e num momento diferente; o cisne, em seu tempo e na memória do poeta e este na sua própria cidade, em seu próprio tempo.

Iniciemos, pois, o confronto da poética clássica com o novo modelo instituído por Baudelaire. O primeiro ponto abordado por Aristóteles diz respeito aos gêneros que ele considerava superiores, a epopéia e a tragédia, por serem mais abrangentes e por tratarem de homens superiores. Ao nos reportarmos para o século XIX, veremos que os dois gêneros já se encontram perdidos na poeira dos tempos. O poema épico se dissipou, transformando-se em narrativas em prosa e a tragédia atenuou-se, assumindo em seu lugar o drama, fusão do lírico e do épico, síntese do caráter individual que se antepõe ao coletivo, fusão do subjetivo com o coletivo. Isto porque as condições sociais, políticas e culturais foram se modificando e não propiciavam mais um ambiente de heroísmo, de nobreza. A partir do Renascimento, o liberalismo começa a ocupar espaço e a nobreza a perder a vez, o antropocentrismo e o desenvolvimento científico a afrouxar a força do pensamento religioso. Mais tarde, com a franca decadência da nobreza e o ganho de poder da burguesia, o poder real daquela se

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.81.

¹⁶⁶ Ibid., loc. cit.

desestabiliza e já não há mais como se falar de homens superiores, de valores nobres, o que se vê crescer é a mediania, a luta do homem comum pela ascensão social e pela sobrevivência num mundo comum, burguês, sem o imaginário de deuses e semideuses, sem grandes poderes e força descomunal, apenas humano.

A burguesia estabelecida, sentada sobre o conforto e na tranquilidade de sua casa, perdeu a prática do desafio à morte, a ação heróica de enfrentar os perigos e de fazer por si só as coisas. Por receber tudo como produto pronto, perdeu a experiência de vida. Ao burguês e ao homem moderno basta acionar alavancas, apertar botões para que se façam as luzes. A ele não é dada a possibilidade de fazer história, pois já a recebe pronta, entregue na porta de casa. Conforme Walter Benjamin,

O homem para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário. O habitante da cidade grande se depara com este sentimento nos domingos. [...] Os sinos que outrora anunciavam os dias festivos, foram excluídos do calendário, como os homens. Eles se assemelham às pobres almas que se agitam muito, mas não possuem nenhuma história.¹⁶⁷

Assim, quanto mais o homem adquire benesses, quanto mais máquinas-escravos ele tem à disposição para lhe fazer o serviço pesado, menos heróica é a sua vida, menos o que cantar ele tem.

A vida do homem moderno deixou de ser ativa para se tornar contemplativa. Neste caminho, o conforto isola e o homem desagrega-se, faz-se ilha. “Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”.¹⁶⁸ A experiência do homem moderno agora é a do que foi vivido e contado pelos outros, via tradição heróica e que chega pelos jornais, pelos livros, contemporaneamente, pela televisão ou pela tela de um videogame, a que ele no máximo vive indiretamente, fantasiosamente, virtualmente nos dias de hoje. A memória não é a dos fatos que ele próprio experimentou, mas a de que outros contam e cantam.

No capítulo 2, ao tratar da antiguidade e da lírica horaciana, tínhamos visto que a natureza tinha grande relevância para o homem, era, de acordo com Platão¹⁶⁹, o Grande Exemplo, a fonte de inspiração para a mimese na arte e para a vida. A despeito disso, para o

¹⁶⁷ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p.136.

¹⁶⁸ Ibid., p.105.

¹⁶⁹ PLATÃO. Fedro. In: **Diálogos**. Porto Alegre: Globo, 1954, p. 249.

homem moderno, a cidade passa a ser refúgio e manancial para a arte, enquanto a natureza, um elemento mais distante e inóspito.

Na obra de Baudelaire, tal como no centro da modernidade, a cidade tem um papel fundamental. Contudo, diferente da Cidade Antiga, fosse ela pequena como a *pólis* em que os cidadãos se faziam presentes na ágora e expressavam por si próprios os seus pensamentos, escolhas e opiniões, e contribuíam diretamente para a política, fosse grande como a *Urbs* imperial, em que a representação política se fazia necessária, dada a impossibilidade de todos estarem presentes e falarem no foro, a cidade moderna congrega milhares de pessoas vindas de diferentes lugares, com objetivos que nem sempre são comuns. O bem coletivo, quando visado, não é mais o da cidade, mas o de uma coletividade abstrata, a nação burguesa. Neste universo, a cidade é uma pequena representação de muitos quereres, divididos, e que, somados aos desejos e escolhas de muitas outras cidades, vão se fazer representar num espaço maior, abstrato, por vezes distante, desconhecido e alheio, chamado país.

3.3 OS CICLOS CRIADOS PELO HOMEM

Se na Cidade Antiga, religião e Estado não podiam ser entendidos separadamente, as religiões monoteístas e espiritualistas, como o judaísmo e o cristianismo, ao desfazerem o paganismo, lançam algumas das bases para a formação da modernidade, como a individuação. Na visão de Victor Hugo, uma

[...] religião espiritualista que supera o paganismo material e exterior desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna. [...] ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu, ensina que o homem tem responsabilidade para com a sua própria vida individualmente¹⁷⁰.

Com a Revolução Francesa, ocorre o decisivo golpe à tradição do espírito religioso ligado à política desenvolvida pela *Pólis*, agora país, a cisão entre Estado e religião no Ocidente. A partir de então o Estado torna-se laico e racionalista. Eis aí um novo Estado, eis aí novos calendários, novos ciclos criados pelo homem.

¹⁷⁰ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

No mundo moderno, o cidadão não pertence ao Estado, não existe uma relação cativa entre ambos, pois este tem mais individualidade, vontade própria e liberdade de agir conforme o seu livre arbítrio, além do que existe mobilidade social, possibilitando aspirações em todas as camadas da sociedade. A divisão e a especialização de tarefas, que a atividade industrial trouxe consigo, levaram à particularização. Agora o pequeno, contrariando a percepção aristotélica, também é belo. O indivíduo não é tão pequeno e frágil como na Cidade Antiga.

Na esteira dessa nova ordem, a arte não tem mais um caráter pedagógico, não é instrumento de voz cidadina, mas pode ser ela também mais uma mercadoria. A cidade não possui um poeta a vaticinar o caminho que os cidadãos devem seguir. O poeta não é porta-voz da Cidade. As condições não são favoráveis ao poeta, como diz Benjamin:

Primeiro porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si. Não é mais “o aedo”, como Lamartine ainda o fora; adotou um gênero. (Verlaine nos dá um exemplo concreto desta especialização; Rimbaud, já esotérico, mantém o público, ex officio, afastado de sua obra.) Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica. (A lírica de Victor Hugo encontrou ainda forte ressonância, por ocasião de sua publicação. Na Alemanha é o Buch der Lieder que estabelece a linha divisória.) Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado.¹⁷¹

A repercussão dos jornais como fonte de leitura proporcionou uma dinamização na produção e propagação da literatura, a possibilidade de ler individualmente no conforto de casa, papel que este meio adquiriu como instrumento de divulgação e promoção política individual desviou a arte da função pedagógica, politizadora que outrora tivera, funcionando agora mais como elemento de distração, apascentamento e formação de conceitos prontos para as massas. Novos caminhos que, de acordo com Benjamin, propiciaram a perda de prestígio da lírica:

As fontes das quais se alimenta o comportamento heróico de Baudelaire irrompem dos mais profundos fundamentos da ordem social incipiente em meados do século. Não compreendem senão as experiências que instruíram Baudelaire sobre as mudanças radicais da produção artística. Essas mudanças consistiam em que, na obra de arte, a forma de mercadoria, e no público, a forma da massa, se manifestavam de um modo imediato e veemente como nunca. Essas mudanças, mais tarde, a par de outras

¹⁷¹ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p.104.

mudanças no domínio da arte, levaram, sobretudo, à decadência da poesia lírica”.¹⁷²

Octavio Paz, em *La otra voz*, diz que, no passado, os leitores de poesia pertenciam às classes dirigentes: cidadãos gregos, patrícios e cavaleiros romanos, depois clérigos medievais, cortesãos da idade barroca. Entretanto, na modernidade, são os poetas, os solitários e os inconformes. “Poetas y lectores burgueses pero rebeldes, a su origen, su clase y la moral de su mundo. Esta es una de las glorias más ciertas de la burguesia, la clase social que tomó el poder con el arma del pensamiento crítico y que no ha dejado de usarlo para civilizarse a si misma y a sus obras”¹⁷³.

Assim, a poesia não tem mais leitores. O poeta é um solitário. O predomínio da prosa sobre a poesia, a diversificação de tipos de narrativas e de textos em prosa e o vasto emprego dos mesmos são provas disso. O poeta é agora “também ele um homem espoliado em sua experiência – um homem moderno”¹⁷⁴. O poeta está sozinho, exilado num mundo em que não há mais espaço para a experiência e para a poesia.

Entretanto, se o poeta não é mais porta-voz da cidade, entre a religião e a política, a poesia passa a ser uma “outra voz”, adquirindo aí, finalmente, assim como a arte de um modo geral, a autonomia negada, impossibilitada na poética clássica.

3.4 A DEGRADAÇÃO DO TEMPO

Se os elementos enfocados até o momento dizem respeito às condições que o mundo moderno impôs ao homem, um novo tipo de Cidade, de Estado, de economia, passemos então às propostas do poeta, da sua atitude rebelde frente a esta nova ordem. Num mundo definitivamente burguês, Baudelaire opta pela camada mais baixa da burguesia, categoria em que estava inserido economicamente. Por meio desta escolha poética, revolucionária, ele manifesta a sua poesia e, por consequência, funda a poética moderna.

Como homem moderno, sem experiência, sem o poder de representar a voz do Estado, o poeta não se distingue de outros cidadãos, passa a ser apenas mais um em meio às

¹⁷² Ibid., p.168.

¹⁷³ PAZ, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p.130.

¹⁷⁴ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p.130.

massas. Não é herói, não é vate. No limiar de duas eras, de duas culturas, a antiga e a moderna, Baudelaire “não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros, pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói”¹⁷⁵. Multiplamente dividido, não viveu como trapeiro verdadeiramente, sendo esta a máscara poética a marcar sua sobrevivência, a recolher os rejeitos da sociedade para construir sua poesia. Mas, pelas ruas de Paris, foi um flâneur, um dândi, um apache. Com Baudelaire, a multidão se torna personagem na poesia lírica. Benjamin diz:

A multidão – nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX – começava a se articular como público em amplas camadas sociais, onde a leitura havia se tornado hábito. Tornou-se comitente, pretendendo se reconhecer no romance contemporâneo, como os mecenas nas pinturas da Idade Média. O autor de maior êxito do século acedeu a esta exigência por imposição íntima. Multidão significava para ele a multidão de clientes, do público, quase no sentido da antiguidade clássica.¹⁷⁶

Nos “personagens” e “heróis” vividos pelo poeta francês encontramos figuras distintas, por vezes até contrastantes e incongruentes, como a do trapeiro e a do dândi, em termos de aparência, ou a do apache e a do trapeiro, em termos de função social. Em comum entre eles, o fato de quase todos pertencerem ao submundo, de terem qualidades e funções sociais relegadas, renegadas pela sociedade e pelos ideais da poética clássica. Eis aí claramente um dos principais pontos de rompimento com a antiguidade, com a poética de Aristóteles, pois os homens retratados não são superiores, tampouco suas ações. A classe social visada é a mais baixa, a marginalizada, a marginal, em que alguns personagens prefiguram-se até mesmo como fora dos padrões da moralidade.

Por intermédio de seus personagens, Baudelaire funda uma nova estética, voltada agora, para o mundo inferior: o das classes baixas, dos marginalizados e marginais. Em tal universo, o belo buscado deixa de ser o da antiguidade, o ideal, o puro e perfeito, o eterno, para se firmar como o moderno, o real, o humano, imperfeito, passageiro, encontrando-se dentro do efêmero o eterno.

Situando um pouco mais o desenvolvimento histórico desta revolução artística, Victor Hugo, em seu “Prefácio de Cromwell”, ou *Do grotesco e do sublime*, fala de três grandes idades do mundo, do homem e da poesia: 1) os tempos primitivos – quando o mundo,

¹⁷⁵ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p.94.

¹⁷⁶ Ibid., p. 114.

o homem e com ele a poesia despertam, quando “tudo pertence a cada um e a todos”¹⁷⁷. A poesia é a lírica; 2) os tempos antigos – representam a juventude da humanidade, quando “o sacerdote e o rei dividem entre si a paternidade do povo”¹⁷⁸, as nações começam a ficar comprimidas no globo, gerando choques, migrações de povos, viagens. A poesia torna-se épica; 3) os tempos modernos. Este terceiro teria uma de suas raízes na vitória do cristianismo sobre o paganismo, a nova religião ensinando ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Com o cristianismo, o homem “sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”¹⁷⁹. O que não quer dizer que o grotesco não existisse na antiguidade, seria difícil esquecer cenas e personagens de Petrônio, das sátiras romanas, e como complementa Hugo: “A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira”¹⁸⁰. Para ele, o gênio moderno nasce da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime. Entre os modernos, o grotesco tem papel imenso porque “se passa do mundo ideal ao mundo real”, o gênio moderno nasce da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime. A poesia moderna é o drama “que funda sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual”.

O poeta francês reescreveu a experiência humana, não mais a antiga, fundamentada no heroísmo, no enfrentamento aos perigos naturais da vida, na luta física e material contra a natureza, mas a moderna estruturada no embate burguês pela busca da redoma e proteção do conforto isolado do lar e da cidade. Contra esse mundinho, ele experimentou algumas vivências totalmente opostas, viveu nas ruas, fez-se trapeiro, apache e instaurou a vivência do choque e a desintegração da aura. Walter Benjamin, ao referir-se ao declínio da aura na arte e no mundo moderno, à perda do sublime e a transposição dessa nova situação na poesia de Baudelaire, comenta que:

Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera”.¹⁸¹

¹⁷⁷ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.25.

¹⁷⁸ Ibid., p.27.

¹⁷⁹ Ibid., p.28-9.

¹⁸⁰ Ibid., p.36.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 145.

Vivendo papéis desprezados e desprezíveis para a sociedade, o poeta chocou e inaugurou uma nova poética, fundamentada na dessublimação. Para Ítalo Moriconi¹⁸², “A dessublimação no caso nada mais seria senão modalidade moderna do sublime. O sublime moderno deveria então ser definido como sublime dessublimado ou como emergência do sublime na dessublimação”.

Na sua proposição poética, rebelde, de chocar, ao falar do baixo mundo, da marginalidade, Baudelaire usa de palavras e pensamentos que até então eram negados, excluídos do universo poético. Segundo Benjamin, a partir do início do século XIX, os escritores começaram a empregar palavras da linguagem corrente. E “*As flores do mal* é o primeiro livro a usar, na lírica, palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”¹⁸³. Para expressar a modernidade, as palavras não podem ser apenas elevadas, têm que ser também medianas e baixas, como a classe que a arte representa e a que, por vezes, se refere. E neste sentido, podemos falar e questionar a idéia de degradação dos tempos. A antiguidade marcou a expressão e auto-referenciação artística, cultural de uma classe e de valores mais elevados que objetivava o sublime, o ideal. A modernidade, por sua vez, não nega esses altos valores, contudo, fez com que segmentos sociais, até então, sempre apagados, elididos pudessem transparecer num cenário, senão necessariamente e completamente político, pelo menos artístico e cultural. Numa perspectiva meramente gradativa, ocorreu uma degradação, desceu-se um nível, os tempos pioraram. Numa perspectiva social, por vezes política, houve um progresso, certa evolução. Grupos sociais inferiores, desprestigiados, que ao longo de toda a história da civilização ocidental tiveram suas vidas sacrificadas na construção desse mundo, obtiveram minimamente um reconhecimento, uma nesga de lugar ao sol.

Baudelaire se posiciona no mundo de forma dialética. Ultrapassando a fronteira, mas ainda avistando os dois lados, o poeta vê o passado, os reflexos da Antiguidade e vive o presente, a Modernidade. Dividido entre esses dois tempos vive o seu drama; repartido entre o claro e o escuro, a multidão e o isolamento, o sublime e o submundo, o céu e o inferno, Baudelaire construiu sua poesia e a poética moderna, ou como diz João Alexandre Barbosa:

¹⁸² A. MORICONI, Ítalo. “Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação”. In: **Revista de Literatura Comparada**, n.4, ABRALIC, Florianópolis, 1998, p.105.

¹⁸³ BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 96.

Entre prostitutas e santos, Baudelaire escolheu a “porta estreita”: aquela que não leva a lugar nenhum (nem ao êxtase do sexo nem aos céus), mas a si mesmo: o poema. Antes e melhor do que qualquer outro, Baudelaire, o “flâneur”, o esgrimista, o dândi, sabia que “homem nenhum é uma ilha” a não ser o poeta: o seu ancoradouro chama-se linguagem.¹⁸⁴

3.5 NO TEMPO DE DRUMMOND

No Brasil, a modernidade chega com um atraso de aproximadamente um século em relação à Europa. Dadas as condições econômicas, políticas e sociais, não poderia ter sido outra a situação. Apesar de o Estado nacional ter se estabelecido ainda na primeira metade do século XIX – mesmo que sem revolta e na base de acordos – a economia pautada em monoculturas, gerada por mão-de-obra escrava, comandada por uma oligarquia, fez com que o país se atrasasse e se arrastasse num ritmo e numa existência medieval. De tal modo que somente no novo século, após a abolição da escravatura e a proclamação da República, a nação finalmente entra na modernidade. Só então a indústria se instala; surge uma classe operária e o eixo populacional começa a se inverter, do campo para a cidade. Inicialmente, São Paulo e Rio e mais tarde pelas regiões litorâneas afora.

E é na virada do século, no calor dessa transformação econômica e social que nasce Carlos Drummond de Andrade. O auge da juventude do poeta é também o auge do assentamento industrial no centro do país, sendo ele próprio um homem saído do campo para a cidade. Sua obra reflete a época, o processo de desenvolvimento pessoal, da nação e da literatura brasileira modernista.

Guardadas as devidas proporções, Drummond, tanto quanto Baudelaire fizera para a poesia mundial, rompe com o passado e coloca a lírica brasileira na modernidade. Tanto quanto este, ele se encontra dividido, entre um Brasil antigo e moderno. Entre o passadismo da literatura nacional e o presente, moderno, ele faz poesia e registra o progresso urbano irreversível, o surgimento do operariado, da massa, da desigualdade social no país e através do sentimento lírico mostra a sua inquietude para com o momento. Entre o campo e a cidade, entre o passado e o presente, entre o antigo e o moderno ele elabora a sua lírica. Sua poesia rompe com o passado da poesia brasileira ao trazer para a mesma e para a linguagem poética

¹⁸⁴ BARBOSA, João Alexandre. “Baudelaire ou a linguagem inaugural. A história literária como tradição poética”. In: **As ilusões da modernidade**. Campinas: Perspectiva, p.63.

o cotidiano, o comum e o corriqueiro, até então negados, estranhos, distantes da matéria poética, sem deixar de tratar e expor de modo concomitante o sublime e o erudito.

Neste aspecto, podemos observar que o embasamento arquitetônico da poética de Drummond é Baudelaire, como pode ser evidenciado pela revolta para com o mundo constituído, pela oposição à burguesia, pelo posicionamento em favor das classes mais baixas, do homem do povo, pelo descontentamento com a época. Poética modernista que desfaz a clássica e com ela dialoga a partir dos principais elementos constitutivos e formadores daquela arte: a Cidade, o poeta e sua relação com a cidade, o pensamento, a linguagem, o sublime, como veremos a partir de agora, baseado em parte pela tese de doutoramento *A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond*, de Maria do Carmo Campos¹⁸⁵, e na obra de Drummond, especificamente em *Nova Reunião - 19 livros de poesia*¹⁸⁶, mas não exclusivamente.

Neste livro, publicado em 1983, o poeta mineiro faz uma retrospectiva e releitura dos últimos 50 anos de lavra poética até ali. Reúne as publicações de *Alguma Poesia*, *Brejo das Almas*, *Sentimento do Mundo*, *José*, *A Rosa do Povo*, *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar*, *A vida passada a limpo*, *Lição de Coisas*, *A Falta que Ama*, *As Impurezas do Branco*, *A Paixão Medida*, *Boitempo*, *Menino Antigo*, *Esquecer para Lembrar* e mais a seleção de alguns poemas extraídos de *Viola de Bolso*, *Versiprosa* e *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*. Textos que compreendem o início de tudo, em 1930 até 1962, e agrupam a mais importante e significativa porção de sua escritura. São obras que repontam o seu processo de evolução e amadurecimento lírico. No que diz Antônio Houaiss a respeito da primeira *Reunião* (1969), também no plano biográfico, é:

Obra que é uma vida, inclusive no que esta encerra de defraudações e vacilações, de ilusões e decepções, de atritos e de lubricidades. Não se quer – é claro – com isso postular que a Obra valha como elucidação de uma biografia; ao contrário, o que se quer dizer é que uma biografia existe e se consome e se consoma na Obra [...].¹⁸⁷

Reunião que compreende e congrega as principais fases de sua obra apontadas pela crítica: 1) a mais modernista, de ruptura com os padrões dos estilos anteriores, período mais jovial e combativo e também mais introspectivo; 2) a social, como desdobramento,

¹⁸⁵ CAMPOS, Maria do Carmo. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. Tese de Doutorado, orientada pelo Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo: USP, 1989.

¹⁸⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião – 19 livros de poesia**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

¹⁸⁷ HOUAISS, Antônio. “Prefácio”. In: **Reunião – 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1969, p. xix.

continuidade e evolução da primeira e 3) a metafísica, presente desde o início, oriunda, quem sabe da timidez e da quietude mineira como fala Davi Arrigucci Jr., em *Coração partido*¹⁸⁸, ou da inquietação, inquietude do homem Carlos Drummond. O teor destes textos varia na forma e na temática. Em sua grande maioria são versos livres, sem preocupação com o rigor e a unidade da forma, bem ao gosto modernista.

Por outro lado, percebem-se ao mesmo tempo a presença e a permanência de uma forma mais clássica, por assim dizer, sobretudo em sua segunda fase, em *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo*. Representam um número pequeno, mas nem por isso menos significativo. São poemas sob a forma ou a proposição de elegias (“Elegia do Rei de Sião” - *Alguma Poesia*; “Elegia 1938” - *Sentimento do Mundo*; “Elegia” - *Fazendeiro do Ar*), epigramas (“Epigrama para Emílio Moura” - *Alguma Poesia*), sonetos (“Soneto da perda esperança” - *Brejo das Almas*; “Sonetos do passado” - *A vida passada a limpo*; “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” - *Claro Enigma*), apenas para citar alguns. Muito raramente encontramos odes, como a “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” - *Sentimento do Mundo*. Um tipo de poema que não seria possível na modernidade, incondizente com a falta de harmonia do mundo, com a falta de razão de cantar do poeta, principalmente um poeta *gauche*, pois de acordo com Maria do Carmo Campos, “É no espaço gerado pela impossibilidade da ode (hino) que se inscreve em Drummond o canto rouco da lírica contemporânea a voz da cigarra que ninguém ouve, o hino que ninguém aplaude”¹⁸⁹.

3.6 A LÍRICA DRUMMONDIANA

Em sua tese dedicada ao poeta mineiro, a autora citada realinha na obra de Drummond os principais elementos que compõem a poética modernista iniciada com o poeta francês: a cidade moderna, a perda da aura, a metáfora da viagem. Segundo ela, Drummond é o “introdutor da sensibilidade moderna”¹⁹⁰ na poesia brasileira. É mandatário da poesia “pós-

¹⁸⁸ ARRIGUCCI Jr., Davi. **Coração partido** – uma análise da poesia reflexiva. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹⁸⁹ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 21. (Tese de Doutorado).

¹⁹⁰ Ibid., p. 21.

baudelaireana, calcada na escavação do transitório e do efêmero como substâncias de possível eternidade; é reduto heróico contra a brevidade e a desfiguração vital”¹⁹¹.

A leitura da tese corrobora a fortuna crítica de Drummond e aponta para os vários e variados deslocamentos do poeta ao longo de sua extensa obra. Em termos biográficos, há as transferências do campo para a(s) cidade(s), inicialmente, da fazenda para Nova Friburgo, para Itabira e desta para Belo Horizonte e para o Rio de Janeiro. No plano subjetivo, a autora propõe a migração de um universo obscuro, perdido, insatisfatório que a cidade pequena e tediosa lhe proporcionava para a clareza e claridade despertada pela consciência que a cidade lhe proporcionara. No plano pessoal, podemos pensar no desenvolvimento e transformação do jovem inseguro, inconstante, em adulto. Na poesia, o seu eu-lírico viaja da certeza que a ideologia socialista lhe dava, até o fim da segunda guerra mundial, rumo a “um lugar supostamente metafísico”¹⁹², após a falência das revoluções socialistas; de um tempo real, o presente, para outro irreal, etéreo, nem claro, nem preciso, o passado, a memória; de uma poesia social, combativa ao que existe de real, dirige-se a uma lírica reflexiva, filosófica, hipotética. Se não há como lutar com as armas de fogo, luta-se com outras, as palavras, o pensamento.

A inquietude de Drummond, aludida por Antonio Candido, é confirmada por este sentimento de deslocamento, de obliquidade em relação ao mundo e ao tempo em que ele vive. O eu - lírico drummondiano é conflitivo, por isso os inúmeros contrastes, campo e cidade(s), passado e presente; o claro e o escuro, modernidade e eternidade, vida e morte. Neste ponto ele diverge de Horácio, que, embora também dividido entre a sua vida na *Urbs* e o gosto e o desejo de viver no campo, ainda assim classicamente busca e alcança a tranquilidade da alma, ataraxia que o poeta mineiro jamais atinge, almeja, já sabedor da impossibilidade de encontrá-la. No dizer de Maria do Carmo Campos, “Um mito da busca percorreria, talvez, a poesia de DRUMMOND no vislumbre de um território desejado e (in)existente”¹⁹³.

A atitude de Drummond, assim como a de Baudelaire, é romântica, no sentido de reagir contra o mundo burguês (“Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, / mas a areia é quente, e há um óleo suave / que eles passam nas costas, e esquecem” – “Inocentes do Leblon”), contra o cientificismo e o tecnicismo (“Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples” – “O sobrevivente”), no sentido de demonstrar um “gosto

¹⁹¹ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 170. (Tese de Doutorado).

¹⁹² Ibid., p. 170.

¹⁹³ Ibid., p. 15.

pelas utopias libertárias”, a construção de um mundo melhor via socialismo (“Aurora, / entretanto eu te diviso, ainda tímida, / inexperiente das luzes que vais acender / e dos bens que repartirás com todos os homens” – “A noite dissolve os homens”), pelo mundo greco-romano (“E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico, / senão a quebrada lembrança / de latina, de grega, inumerável delícia?” – “Paixão medida”), de ser rebelde e contrário a este mundo, insatisfatório (“porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” – “Elegia 1938”). André Bueno, ao caracterizar a postura romântica, diz:

Posto o mal-estar, muitas vezes a própria vida urbana será percebida como feia, suja, decadente e viciosa, fazendo ressurgir o velho tema da vida no campo, em contato com a natureza, como a verdadeira boa vida humana. Por extensão, ganhará força a aproximação entre a sensibilidade e a imaginação românticas e os impulsos utópicos: ilhas, viagens (reais ou imaginárias), países exóticos, comunidades antigas, povos selvagens, atrações lúdicas e eróticas como princípios para organizar o trabalho e a vida social.¹⁹⁴

Na obra de Drummond, vê-se claramente e de forma recorrente o tema da vida no campo – sua origem, os impulsos utópicos (a clara tendência socialista, favorável às revoluções comunistas, principalmente em *A Rosa do Povo*), as ilhas (“Sou encontrado 50 anos depois / naquela ilha do Atlântico próxima à foz do Orinoco” – “Propriedade”), as viagens reais (por Minas, para Petrópolis, para o Rio) e imaginárias (“A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos, / apalpo as formas dismanteladas de teu corpo, caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas, relógios partidos, / sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?”, “Carta a Stalingrado”, ou “Navios... Sair pelo mundo / voando na capa vermelha de Júlio Verne”), as atrações lúdicas, visíveis, no seu caso, no jogo com as palavras (“Hortênsia é saxifragácea” / “Hortênsia é sexifragrância” – “Hortênsia”) e as atrações eróticas (“O arabesco em forma de mulher / balança folhas tenras no alvo / da pele. / Transverte coxas em ritmos, / joelhos em tulipas. E dança / repousando. Agora se inclina / em túrgidas, promitentes colinas” – “Corporal”).

O campo mostra-se na poesia de Drummond como lembrança do poeta-menino a imaginar aquela sua história, aquela infância “mais bonita que a de Robinson Crusóé” (“Infância”), como lembrança familiar, lembrança da tradição familiar de viver do e no ambiente rural, visível entre outras coisas no “capim-jaraguá”, no “capim gordura” em que pastam “200 bestas novas de recria, / 150 reses pisam o que foi / a vinha de 30 mil pés”, ou na bota “rendilhada de lama, esterco e carrapicho” (“Bota”). Mas pode ser entendido também

¹⁹⁴ BUENO, André. “Viagens pelo mundo desencantado”. In: **Formas da crise**: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002, p.129.

como memória de uma vivência que o mundo industrial deixou para trás: “Há um chinês dormindo no campo. Há um campo cheio de sono e antigas confidências” [...] “O campo está dormindo e forma um chinês / de suave rosto inclinado / no vão do tempo” (“Campo, chinês e sono”). O sentimento do poeta para com o campo é de perda, perda de uma época tranqüila, segura junto à família, mas não de completo saudosismo. Há da sua parte a consciência da inevitável passagem do tempo. O campo lhe proporciona lembranças, boas quando da infância, ao ver o pai sair para a lida, ao tirar as suas botas no retorno ao final do dia, mas definitivamente o campo não é mais, provavelmente nunca fora o seu lugar, sua propriedade, o seu desejo de ganhar e de viver a vida:

O capim-jaraguá, o capim-gordura
recobrem a mina de ouro sem ouro.
Pastam 200 bestas novas de recria,
150 reses pisam o que foi
a vinha de 30 mil pés. O engenho
de serra, fantasma petrificado.
O moinho d’água mói o milho mói a hora mói
o fubá da vida. Fubá que escorre dos dedos,
polvilha amarelo os empadões de estrume
do curral. No espelho do córrego bailam
borboletas bêbadas de sol. Jabuticabeiras
carregadas esperam. No galho mais celeste
fujo da fazenda fujo da escola fujo
de mim.
Sou encontrado 50 anos depois
naquela ilha do Atlântico próxima à foz do Orinoco. (“Propriedade”).¹⁹⁵

Além do que, historicamente, em termos de país e de vida pessoal, o campo não se faz mais possível, a força da economia nacional está na indústria, a família do menino-poeta mudou-se para a cidade. O campo é passado, é lembrança, não tem mais volta.

Na esteira dessa idéia, podemos falar de um bucolismo presente em sua obra. Sentimento bucólico ocasionado pela sua lembrança familiar, reminiscências de um período de segurança e tranqüilidade junto aos pais (“mas falta a minha xícara, guardou /para quando

¹⁹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 624.

eu voltar?” – “Terceiro dia”), junto à mãe-terra (“Esta montanha aqui eu não entendo”). De outra forma, este bucolismo pode ser visto como memória artística ocidental, a manutenção de uma tradição literária que começa com os autores gregos, passa pelos romanos, como Virgílio, Horácio, pela Europa medieval e renascentista, chegando até o Brasil de Cláudio Manoel da Costa, Tomaz Antônio Gonzaga e outros.

Entretanto na poesia de Drummond, assim como no mundo moderno, a tranquilidade e o bucolismo não têm mais espaço, a não ser na lembrança pessoal e na memória humana. A cidade e a industrialização os tomaram. O poeta demonstra muitas vezes que a quietude é tediosa, não é o seu mundo, concluindo: “Que cerros mais altos, / vista mais calmante, / sítios mais benignos, / nuvens mais de sonho, / fontes mais pacíficas, / gente mais cordata, / bichos mais tranquilos, / noites mais sossego, / sempiternamente / vida mais redonda... / vida mais difícil...” (“Conclusão”). Em Horácio, era possível haver um bucolismo, porque ele estava estabelecido no seu mundo artístico, social, político, que era acolhedor; ele é um vate, a natureza é acolhedora. Em Drummond, não. O mundo e os homens estão partidos, não há cidades para exaltar, não há o que cantar, o jeito é resguardar-se por vezes, “Guardei-me para a epopéia / que jamais escreverei. [...] O que eu escrevi não conta. / O que desejei é tudo. Retomai minhas palavras, / meus bens, minha inquietação” para então num futuro cantar “Um mundo enfim ordenado, / uma pátria sem fronteiras, / sem leis e regulamentos, / uma terra sem bandeiras, / sem igrejas nem quartéis, / sem dor, sem febre, sem ouro”. (“Cidade Prevista”).

A Cidade evocada na obra de Drummond não é uma única, são várias. Talvez possamos dividi-la em dois grupos: o das cidades pequenas e o das cidades grandes. No que tange à pequena, ainda assim são muitas, basicamente as do interior de Minas. Entre elas, a primeira, a predileta por motivos óbvios, a terra natal Itabira. Além desta, viu e mostrou as cidades históricas, patrimônio artístico e cultural, orgulho mineiro. Mas há também espaço para as cariocas Petrópolis e Nova Friburgo, fruto da lembrança infantil, nestes dois casos amarga, por conta da separação familiar, dos medos e dos primeiros exílios.

A cidade pequena representa o atraso, a co-existência e a resistência do mundo antigo aos modernismos, e despertam no poeta três sentimentos: 1) o de enfado e descontentamento para com a pasmaceira, para com o provincianismo visível no recato dos namoros (“[...] ele e ela, abraçados / em cheiros conjugados, // sem se tocarem (nada / autoriza / a licença / do beijo corporal) praticam sem detenção //— ai — o sexo aromal.” – “Poder do Perfume”), nos “terremotos líricos” dos saraus na Belle Époque mineira (“O melhor dos tempos”), nos olhares fofoqueiros de alguém “recortado em penumbra”, “debruçado à janela

diante da segunda-feira e das eternidades da semana” (“Chegar à janela”); 2) o sentimento de amor e carinho com determinados personagens da cidade, de um modo geral com um pensamento mais avançado ou menos mesquinho em relação aos demais, expresso no afeto dedicado ao santeiro anarquista Alfredo Duval, “aliança no tempo” entre o menino e o homem. (“A Alfredo Duval”), ao Dr. Câmara, “criador de uma espécie botânica sem par”, uma “árvore-de-moedas” para o menino (“Flora mágica noturna”) e 3) o sentido telúrico “Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. [...] Oitenta por cento de ferro nas almas. / E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” (“Confidência do itabirano”), sentido de voltar-se para o berço, para suas raízes, para o aconchego e segurança da terra e da família (“o desejo muito simples / de pedir à mãe que cosa, / mais do que nossa camisa, nossa alma frouxa, rasgada...” – “A mesa”), por vezes essas raízes são bem mais profundas, são transcendentais “horta de deitar no chão e possuir a terra, / e de possuir o céu, quando a terra me cansa” (“Litania da horta”).

Quanto à cidade grande, novamente ela não é apenas uma, mas múltiplas, duas reais, visitadas e vividas pelo poeta, no Brasil: Belo Horizonte e Rio de Janeiro e muitas outras fora do país, em sonhos utópicos ou intelectuais, das quais ele só conheceu de fato a capital argentina. “Atravessa as cidades mineiras, o Rio de Janeiro e muitas outras como Paris, Berlim, Moscou, Buenos Aires, Stalingrado, Roma, cidades da América, a ilha de Manhattan, indicadas entre a “cidadezinha qualquer” e a “cidade grande”, “o eu-lírico vai rumando para uma particularização finíssima do visível urbano, em ângulo aberto para o mundo”¹⁹⁶. Essas duas cidades brasileiras expressam a visão da modernidade: a industrialização, o crescimento urbano (“Entre carros, trens, telefones, / entre gritos, o ermo profundo.” – “O boi”), os problemas sociais (“No hipermercado aberto de detritos, [...] mulheres e crianças rápidas / catam a maior laranja podre” – “Fim de feira”). Embora na capital mineira ainda exista uma possível tranquilidade, ao dormir de noite na Floresta, dormir “em paz de família mineira / para todo o sempre / garantida em bancos / e gado de corte”, sob “a indulgência plena do Vaticano”, certo provincianismo (“Debaixo de cada árvore faço minha cama, / em cada ramo dependuro meu paletó. / Lirismo. / Pelos jardins versailles / ingenuidade de velocípedes” – “Lanterna Mágica, I / Belo Horizonte”) e poesia “Estes crepúsculos sublimes criam outra Belo Horizonte, / não a dos tristes funcionários seriados, / outra Minas, outro Brasil.” (“Estes crepúsculos”).

¹⁹⁶ CAMPOS, Maria do Carmo. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p.40. (Tese de Doutorado)

Nas menções ao Rio de Janeiro, além do encantamento com a vastidão do mar, encanto de mineiro e de todos, é freqüente a insatisfação com a indiferença burguesa para com os problemas sociais da cidade, do país e das pessoas em geral (“Fútil nas sorveterias. / Pedante nas livrarias... / Nas praias nu nu nu nu nu. / Tu tu tu tu tu no meu coração. // Mas tantos assassinatos, meu Deus. / E tantos adultérios também. / E tantos, tantíssimos contos-dovigário... / (Este povo quer me passar a perna.)” (“Rio de Janeiro – VII”), a insatisfação com a miséria humana em “Fim de Feira”, com a violência, do “Papai Noel às avessas”, a roubar os brinquedos das crianças, ganhos na noite de Natal, da morte “por engano” do leiteiro.

Apesar de algumas exaltações a pessoas, a certos cidadãos, principalmente do interior, Drummond não canta a Cidade, porque ela não é mais digna de ser cantada, a abstração que é o Estado moderno não permite uma relação mais orgânica entre este e os cidadãos, o poeta e a arte se fazem desnecessários para uma pólis que não existe mais enquanto espírito de coletividade, de patriotismo, transformou-se em ci(vili)dade, arte de suportar o semelhante, universalizou-se. Os modernismos e modernidades propiciaram conforto, isolamento e apagaram a humanidade e o senso de coletividade do cidadão, ou

Os hinos e odes ao progresso e aos espaços urbanos atuais não sustentam o diapasão do bardo de Itabira que, simplesmente lúcido, registra o seu tempo. As cidades não são celebradas, mas percorridas (poetizadas) como único espaço plausível na duração deste nosso século.¹⁹⁷

Mas a verdadeira e única Cidade do poeta é Itabira. É a sua cidade, cidade-ilha, isolada, acima do tempo e do espaço. No dizer de Affonso Romano de Sant’Anna, em *Drummond, o gauche no tempo*, “Itabira é ele mesmo, o passado de Itabira é o seu passado, o futuro de Itabira, por conseguinte, é a projeção de si mesmo no futuro”. Esta é “a pólis do poeta”, uma “verdadeira cidade-estado do poeta construída no topo do tempo”¹⁹⁸. E mesmo sem ser mais possível política e socialmente a tarefa de vate na lírica moderna, Drummond o foi para Itabira, enalteceu a cidade ternamente, não no plano político-religioso, mas sentimental, familiar naquilo que ela representou para a formação do menino-poeta e do poeta-menino. Cantou a grandeza e o pensamento progressivo de alguns cidadãos, como o delegado que gostava de literatura e não de dar tiros, o “moço postalista Fernandinho” que

¹⁹⁷ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 170. p.44. (Tese de Doutorado).

¹⁹⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: LIA/INL, 1972.

discutia política mundial com o menino, indiferentes às mesquinhas e provincianismo dos concidadãos.

Se o poeta não tem mais muitas razões para cantar a cidade coletiva, se o poeta não é mais o porta-voz desta, na visão de Campos, ele passa então a ser apenas mais um entre a multidão, ele próprio se torna um herói multifacetado, é Carlos, é José, é Raimundo. Contudo, se ele não é voz da cidade, sua poesia o é, voz dos que não têm voz ou direito a ela, sua poesia “dá voz, por exemplo, ao anjo (ser híbrido e intervalar) e ao torto, aos párias e aos mutilados do Canto ao homem do povo Charlie Chaplin, convocando não os sem-terra que superpovoam nosso país, mas os sem-voz, atopias outras da cidade e do mundo, vasto mundo”¹⁹⁹, a mesma voz que Baudelaire dava ao trapeiro, ao apache e às prostitutas. Na contramão dos poetas clássicos, “que haviam composto suas odes / para saudar atletas vencedores”, Drummond levanta-se, “poeta da derrota” que nesse instante é, “para saudar os atletas vencidos” (“Aos atletas”), aqueles a quem foi imputado o crime de lesa-pátria, ao serem considerados responsáveis pela perda do que seria o primeiro título do Campeonato Mundial de Futebol para o Brasil, como Feola, “pois perder é tocar alguma coisa / mais além da vitória, é encontrar-se / naquele ponto onde começa tudo / a nascer do perdido, lentamente”. O jogo para jogadores e atletas, na vitória ou na derrota, é fugaz, uma vez encerrado, com alegria ou pranto, começa tudo de novo. Para os vitoriosos o novo embate pode trazer queda, para os derrotados, o mais provável é a ascensão.

De todos os personagens referendados e, mesmo entre os homenageados como Charlie Chaplin, a recorrência de suas ações, na maioria das vezes, assinala uma principal, a de errar, vagar, viajar. O que nos faz lembrar da antiga alegoria da vida como viagem, como aventura e desafio a ser enfrentado e o destino gauche traçado para o poeta pelo anjo torto. Chaplin é muito sintomático neste sentido, ao evocar Carlitos o eterno viandante a vagar pelas cidades modernas e a terminar sempre os episódios com o pé na estrada. Da mesma forma, muitos poemas de Drummond começam em andamento. “A máquina do mundo” inicia com uma conjunção aditiva a dar idéia de continuidade, subsequência, “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa”. No polêmico “No meio do caminho”, o poeta é obrigado a interromper sua caminhada e não consegue avançar por haver uma pedra a atrapalhar, ou seja, há de novo uma jornada em decurso, interrompida por um simples objeto do reino mineral, por um ser inferior na escala da criação.

¹⁹⁹ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo:USP, 1989, p.133. (Tese de Doutorado).

Nesta jornada, o poeta moderno é apenas mais um em meio à multidão, entretanto, sabe-se que ele não é qualquer um, é artista, homem de sensibilidade, de percepção e inteligência num mundo que não tem mais interesse por sensibilidade, sublimação, inteligência e poesia. Por isso o poeta é um solitário, tanto quanto Carlitos era, por isso o seu isolamento, o seu fechamento em si, o seu “Segredo”: “A poesia é incomunicável. / Fique torto no seu canto. / Não ame”. Daí o porquê de os poetas modernos sonharem com ilhas:

Debruço-me em teus poemas
e neles percebo as ilhas
em que nem tu nem nós habitamos
(ou jamais habitaremos!)
e nessas ilhas me banho
num sol que não é das fontes
mas que ambos refletem a imagem
de um mundo amoroso e patético. (“Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”).

E assim, por causa da “desnecessidade do canto”, por causa de uma “Vida menor” não há mais porque a poesia tratar apenas do sublime, distante e irreal. É preciso que o mundo, tal como se apresenta, seja visto como é: humano, comum, cotidiano, feio e bonito. De onde se depreende “o rastro baudelaireano em Drummond: a renúncia incondicional à auréola e enfrentamento da poesia como matéria baixa, dessublimada”²⁰⁰. Lado a lado com o belo e o lírico, o grotesco se posiciona, ocupa o seu espaço na lírica drummondiana. Encontra-se no “Cabaré Mineiro”, onde “Cem olhos morenos estão despindo” o “corpo gordo picado de mosquito” da “dançarina espanhola de Montes Claros”; junto “à latrina” para a “Higiene Corporal”, o “caixote / de panos de limpar cu / de menino”.

O cotidiano, o corriqueiro, o comercial também se faz presente nessa lírica, no emprego de numerais “E falam de negócio [...] de café tipo 4 e tipo 7” (“Os grandes”), de símbolos e numerais pertinentes ao universo dos negócios “a mula & o muladeiro” (“Conversa”), da contabilidade “halley áureo foguete em órbita 180 / 210 240 360 dias-cruzeiro [...] Quando seremos ricos, morena? / No fim de \$5 anos-kofybrasa” (“Os nomes mágicos”), são provas, entre outras, e podem ser pensados como deboche à preocupação

²⁰⁰ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 28. (Tese de Doutorado).

burguesa e capitalista com os negócios, com a quantidade, com a contagem de bens materiais, com o acúmulo e o lucro.

O poeta cria, assim, uma “antilira” dedicada à burguesia, ao tecnicismo, ao mundo que não quer saber do canto de Orfeu. “Se a lírica é travessia iniciada no “canto”, o poeta transforma-o pela negação, pelo enfraquecimento do intuito celebrante (de cunho épico)”, como atesta sua “Oficina irritada”:

Quero que meu soneto, no futuro,
 não desperte em ninguém nenhum prazer.
 (...) Esse meu verbo antipático e impuro
 há de pungir, há de fazer sofrer.

Eis aí o processo de dessublimação, processo iniciado por Baudelaire e seguido por vários outros poetas modernos. “A consciência dos sentidos limitados é matéria da poesia moderna, que se sabe dessacralizada e necessária, revigorada sempre pela força (lírica?) do cotidiano. Auto-exilado da torre de marfim, o poeta emite o seu canto profano e prosaico, impuro na seleção de motivos. [...] Constrói-se a paradoxal postura lírica drummondiana na mescla das coisas elevadas e das baixas, do belo e do feio”²⁰¹. Como nas várias menções e apologias ao bonde, e muito claramente nesta:

bonde amarrado à vida de 50
 mil passageiros, minha gôndola,
 meu diário bergantim, meu aeroplano,
 minha casa particular aberta ao povo,
 eu te saúdo, te agradeço; e em pé no estribo,
 agarrado ao balaústre,
 de modesto que és, faço-te ilustre. (“Hino ao bonde”).

Dessublimação, nos nomes de produtos (“Resovin! Hecolite! / Nomes de países? / Fantasmas femininos? / Nunca: dentaduras” – “Dentaduras duplas”). E até mesmo nas propagandas veiculadas nos meios de comunicação da época, no sintomático poema-piada “Verbo e verba”:

²⁰¹ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 153. (Tese de Doutorado).

depurativo Salsa, Caroba e Manacá,
do Cacturgenol para urinas escuras,
e faz intercalar o comunicado do Partido
com o salutar aviso
de que o Pó Pelotense
é o único a evitar assaduras debaixo dos seios.

Assim como a poesia e o poeta possuem um lugar muito limitado na cidade moderna, a natureza igualmente perde o seu espaço e sua vez no mundo. Nas metrópoles ela é alijada e artificialmente, parcamente mantida por meio da criação de parques e jardins, bolsões para suprir pequenas necessidades recônditas de naturalidade para o homem urbano moderno. Em Belo Horizonte, figura o “Jardim da Praça da Liberdade”, que imita parque europeu, “tão pouco brasileiro... mas tão lindo”. “Bonito demais. Sem humanidade. Literário demais”, contrastando com os “jardins”, os matos do sertão mineiro sem “Nem repuxos frios nem tanques langues, / nem bombas nem jardineiros oficiais. / Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas / e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres”.

Contudo, Drummond não se deixa levar por estas estratégias enganosas da modernidade. Embora busque como todos os homens um local pacífico para viver, ele sabe que isto não existe, provavelmente nunca tenha sido e nunca seja possível a paz de espírito para os mortais. A forma como “Um boi vê os homens” mostra isso, a “impossibilidade de se organizarem em formas calmas, / permanentes e necessárias”. Sob este aspecto, Maria do Carmo Campos fala da busca do poeta por um espaço, do mito do lugar ideal e da busca de um tempo maior, da tentativa do impossível lugar ideal em “Boitempo”²⁰². Razão pela qual “O canto drummondiano percorre-se severo, distanciado de qualquer aura mansa e feliz”²⁰³. Razão pela qual o poeta está sempre a viajar, a errar. A inquietude do poeta deixa claro que “não há lugar tranqüilo a não ser na morte” (“O poeta escolhe seu túmulo”), não há constância, nem eternidade senão depois de morrermos, ou em lugares que não existem mais, eternos, portanto:

Onde foi Tróia,
onde foi Helena,

²⁰² CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p.15-6. (Tese de Doutorado).

²⁰³ Ibid., p. 156.

onde a erva cresce,
onde te despi.

onde pastam coelhos
a roer o tempo,
e um rio molha
roupas largadas,
onde houve, não
há mais agora
o ramo inclinado,

eu me sinto bem
e aí me sepulto
para sempre e um dia.

Na poesia de Drummond não se faz possível, nem se verifica um lugar ideal, um lugar para ficar, um *locus amoenus*, a não ser na memória pessoal e coletiva, no inconsciente: “Tão doce era viver / sem alma, no regaço / do cofre maternal sombrio e cálido” (“Nascer de novo”). Itabira, quem sabe, seja o mais próximo disso, a fazenda e a casa da época da infância talvez. Mesmo assim não são lugares plenos, há descontentamento com a pasmaceira, com o pensamento tacanho da cidadezinha; há os medos do quarto escuro, dos fantasmas da família. Além do que na conjunção do tempo e espaço são locais já perdidos, mortos, banidos. Sua obra, apesar de falar de cidade(s), se distingue pelo não-lugar, apesar de falar de tempos, se faz pelo não-tempo. O poeta percorre o seu caminho pela transversalidade.

A fortuna crítica de Drummond aponta para três fases em sua poesia: a primeira de cunho mais irônico, mais engajado, aos pressupostos modernistas, da Semana de Arte, evidenciada nos dois primeiros livros *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*. A segunda, voltada para o social, tem o presente histórico do poeta e do mundo em combate entre o capitalismo e a utopia socialista como elemento norteador. É que o poeta assume e propaga na sua arte, não de forma panfletária a ponto de prejudicar o lirismo, sua posição política de esquerda, visível, sobretudo, em *Sentimento do Mundo*, *Rosa do Povo* e *José*. A terceira caracteriza-se por um fundo mais metafísico, voltado para a reflexão. Com o fim da Segunda Guerra e a constatação da impossibilidade do futuro socialista almejado, “Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo” (“Elegia 1938”), o poeta volta-se para o passado, para a memória, sua e da civilização ocidental. Verifica-se nesta

instância, a que denominam neoparnasiana, que o poeta resgata um pouco do estilo, das fôrmas passadistas: sonetos, odes, elegias, e muito dos elementos clássicos. É quando o eu-lírico se “despersonaliza”, na visão de Sant’Anna, o poeta vê o seu Eu igual, do mesmo tamanho que o Mundo.

A observação dessas três fases interessa-nos aqui pelo seu aspecto dialético, dialógico, bastante comuns na lírica drummondiana. O modernismo da primeira fase e a modernidade nem sempre é o seu lugar, o neoparnasianismo coabita este ambiente. Por outro lado, embora sua poesia também apresente formas poéticas clássicas, seu canto é rouco, seu vocabulário é prosaico, suas rimas não são rigorosamente clássicas, seus versos não são harmônicos, musicais. Nem se poderia exigir algo diferente de um modernista. Antônio Houaiss cita o estudo de Hécio Martins sobre esta questão, em que ele afirma que o poeta mineiro “requinta-se em (...) captar os delicadíssimos, e não raro deliberadamente despistados, filamentos da trama fonética do universo poético de Carlos Drummond de Andrade, cujas rimas se mostram de fato, não ser apenas finais, ou mediais, ou iniciais, mas também horizontais, verticais, diagonais, seriais e de todos os seus combinatórios”²⁰⁴.

Decisivamente, o mundo clássico em Drummond não se encontra na forma, e nem poderia, sob pena de não ser moderno. Ainda assim, o universo greco-romano, que os modernistas brasileiros vão negar ao negarem os parnasianos e todo o passado literário nacional, transparece na lírica de nosso poeta através da temática central desta tese, a efemeridade da vida e o tempo em sua característica primordial, a fugacidade, bem como em seus subtemas, a morte, os tempos de vida – juventude e velhice, a arte *versus* a vida e outros, transparece na memória da literatura e da cultura ocidental resgatada pelo itabirano.

Da temática clássica em Drummond é que podemos abstrair os *loci similes*, os lugares-comuns da efemeridade da vida – de onde provém o decantado *carpe diem* horaciano e a perenidade da obra de arte. Na poesia do bardo mineiro, esses lugares-comuns se manifestam justamente na questão do tempo, na luta do artista contra a voracidade do tempo. A poesia é a sua arma, nesta guerra entre o permanente (o monumento literário) e o passageiro que é a vida do homem. A “poética drummondiana essencialmente se resume na verbalização dos instintos da vida e morte, numa luta entre Eros e Tanatos”, é a “luta contra a morte crescente”. Nesta luta, a memória cumpre um importante papel, porque retoma o passado e com isso repete a vida. E “memória é a capacidade de repetir; a repetição é uma atividade

²⁰⁴ HOUAISS, Antônio. **Introdução à Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.xxx.

inerente a todo organismo vivo e o fator responsável pela própria continuidade da vida. [...] O ato de repetir é basicamente uma atitude contra o tempo”²⁰⁵.

Não podemos, contudo, imaginar o classicismo em Drummond como algo puro. Tal qual o poeta, ele é *gauche*, desviado, mesclado, rebelde. É metalingüístico, dessublimado, moderno. É o que se nota em “A Paixão Medida”, que apresenta a metalinguagem poética como elemento principal. Neste caso, ironicamente, os tipos de pés substituem adjetivos e substantivos, sem, entretanto, deixar que se perceba uma forma e uma aparência mais comedida de descrever o defloramento de uma virgem, de sua “porta pentâmetra”, levada a cabo “com ternura dáctila / e gesto espondeu” pelo eu-lírico, denunciando assim a desmedida paixão, “de latina, de grega, inumerável delícia”.

“A Fonte Grega”, por sua vez, brinca com um monumento artístico e cultural, símbolo de sacralidade e classicismo. Contra a ordem e a hierarquia, uma deusa grega feita estátua é submetida ao castigo de ser eterna fonte “mijadora”. Proibida de dormir, de fazer amor ou qualquer outra coisa, ela “mija nos séculos”. O poeta subverte a ordem “natural” de os deuses castigarem os humanos, dessublima o que é elevado culturalmente, dessacraliza o divino.

Se nem sempre o modernismo é o lugar do poeta mineiro, o classicismo tampouco é o seu local preferido, desejo de permanência. Entre os dois, Drummond de modo inquieto oscila, vaga, viaja. Entre a tradição e a modernidade, ele opera com a tradução. Entre a transmissão pura e simples do legado clássico e a anulação total do antigo, ele opta pela transposição, ele opta por agregar a esses novos valores. É o que atesta Eduardo Dall’Alba ao falar do diálogo Drummond-Dante:

As evidências pontuam, entre outras coisas, a inferência, a partir das transformações dos textos, num texto novo, que o poeta Carlos Drummond de Andrade escreve, consolidando a sua obra dentro do sistema da moderna poesia, na tradição do Ocidente. É isso que faz com que leiamos Dante através dos poemas drummondianos”. É isso que o consolida como um clássico.²⁰⁶

Drummond é, portanto, clássico, não no estilo, mas no sentido de pertencer a um grupo seletivo de autores, de diferentes lugares e épocas, com quem dialoga. O poeta “se revela um atento leitor do mundo moderno, do seu tempo, enquanto leitor de seus antepassados

²⁰⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 2. ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977, p.164.

²⁰⁶ DALL’ALBA, Eduardo. **Drummond**: a construção do enigma. Caxias do Sul: EDUCS, 1998, p.81.

literários. Drummond lê outros poetas”²⁰⁷. Como ele mesmo confessa “Furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakowski. / São todos meus irmãos.” (“Consideração do poema”).

3.7 O TEMPO NA LÍRICA DE DRUMMOND

O tempo e sua ação, uma das principais matérias na lírica de Drummond, se não a principal, podem ser observados de duas formas: a primeira, numa perspectiva do leitor, impressa no corpo da obra ao longo dos seus cinquenta anos de trabalho, a partir de marcadores naturais do tempo sobre o homem: a passagem dos anos na pessoa e no corpo do poeta: infância, juventude, idade adulta e velhice e a partir de marcadores pautados pelo testemunho do autor a respeito da história do país, do mundo e da sua própria, por meio de fatos históricos (a revolução de 32 no Brasil, a passagem do Cometa Halley, a primeira e a segunda guerras mundiais, as idas do poeta para o colégio, para Belo Horizonte e Rio de Janeiro). A segunda, a partir da percepção que o poeta teve da fugacidade do tempo, da sua expressão consciente e preocupação para com o tempo e o seu fluir.

Em uma de suas palestras proferidas em 1978, Jorge Luis Borges trata especificamente do tempo e afirma que “o tempo é a sucessão”²⁰⁸. Na lírica horaciana, a sucessão do tempo é vista através da natureza, da mudança das estações, da chegada dos ventos primaveris ou de inverno, do tempo a fugir, que impulsionava a elaboração do notável lugar-comum *carpe diem*. Na de Drummond, a passagem do tempo é visível, a partir de um olhar sobre a obra como um todo, reflexo da sua trajetória poético-biográfica cinquentenária. Por ela desfilam todas as idades da vida humana e do autor: a infância e juventude, a idade adulta e a velhice. Borges, na conferência referida acima, cita Plotino e a sua compreensão de que existem três tempos, todos eles presentes. O presente atual, o presente do passado, que deve ser entendido como memória e o presente do futuro que “vem a ser aquilo imaginado por nossa esperança ou por nosso medo”²⁰⁹.

As marcas da passagem do tempo, na pessoa e no corpo do poeta, podem ser constatadas a partir do recurso da memória usado para resgatar o processo de crescimento

²⁰⁷ DALL’ALBA, Eduardo. **Drummond**: a construção do enigma. Caxias do Sul: EDUCS, 1998, p.22.

²⁰⁸ BORGES, J. Luis. “O tempo”. In: **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. 2.ed. Brasília: EdUnB, 1987, p. 41.

²⁰⁹ Ibid., p. 43.

físico e psicológico em sua primeira fase de vida. A infância, como já tivemos a oportunidade de referir aqui, em poemas que retratam a descoberta do mundo: o prazer da leitura, com a chegada da “Biblioteca Internacional de Obras Célebres”, “cheirando a papel novo, mata / de pinheiros toda verde” e as boas sensações ao “passar a mão / no som da percalina, esse cristal / de fluida transparência: verde, verde”, de ver figuras: “Templo de Tebas. Osiris, Medusa, / Apolo nu, Vênus nua”, de não dormir à noite para poder ler; a descoberta do sexo oposto, o bater palmas “Na esperança / de ver as pernas no alto / da escada”.

A juventude é marcada e revisitada na lembrança dos namoros, difíceis naqueles anos 20, nas “Dificuldades do namoro”, quando o menino sem dinheiro precisava pagar a entrada da família toda, caso quisesse levar a namoradinha ao cinema – “se te levar ao cinema / levo também tua irmã, / teu irmãozinho, tua mãe”.

A fase adulta, por seu turno, situa-se (por vezes) na observação e narrativa da sua matéria, o tempo presente, quando o poeta, já homem feito, enxerga o mundo partido. Quando o poeta-homem olha para trás e vê os seus erros e a inconseqüência do jovem. A consciência fica “suja”:

Vadiar, namorar, namorar, vadiar,
escrever sem pensar, sentir sem compreender,
é isso a adolescência? E teu pai mourejando
na fanada fazenda para te sustentar?

Toma tento, rapaz. Escolhe qualquer rumo,
vai ser isto ou aquilo, ser: não, disfarçar.
Que tal a profissão, o trabalho, o dinheiro
ganho por teu esforço, ó meu espelho débil? (“A consciência suja”).

Por vezes, situa-se na memória de um passado bem próximo. O da sua transferência para a capital federal corresponde ao auge de sua literatura, período em que sua obra e sua personalidade atingem a maturidade. Sua lírica reflete a combatividade ao capitalismo e à burguesia. O poeta deseja construir um mundo melhor. O homem almeja construir sua obra, sua vida.

Quanto à velhice, ela manifesta-se na obra, não de outra forma senão pela consciência de sua chegada, da corrosão física do homem, do surgimento de rugas (“Começo a distinguir / um sonilho, se tanto, / de ruga”) e da necessidade de apoios, de próteses, mesmo

antes de ela chegar completamente; “Dentaduras duplas! / Inda não sou bem velho / para merecer-vos // Dentaduras duplas: / dai-me enfim a calma / que Bilac não teve para envelhecer”. A madureza, idade da decantada sabedoria, traz consigo esta inútil, “Ingaia Ciência”, porque o “agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, se destroem no sonho da existência”. Por outro lado, a velhice permite que se diga não àquilo que não se quer “Ah, não me tragam originais / para ler, para corrigir, para louvar, / sobretudo para louvar. // Nem sequer li os textos das pirâmides / os textos dos sarcófagos, / estou atrasadíssimo nos gregos, / Não conheço os Anais de Assurbanipal, como é que vou – / mancebos, / senhoritas / chegar à poesia de vanguarda / e às glórias do 2.000, que telefonam?” (“Apelo aos meus dessemelhantes em favor da paz”).

Amadurecimento, conhecimento, sabedoria e consciência não faltaram ao poeta. Autoconsciência, aliás, foi o que menos faltou para o poeta. Ao longo da carreira lírica, foram muitas as releituras, as reuniões dos destroços e fragmentos da vida, da sua vida, das poesias, dos retratos e sentimentos doloridos, muitas as rumações do “Boitempo”, as reescrituras, muita vida passada a limpo, até o final, como prova Maria do Carmo Campos ao analisar as últimas obras do poeta:

No jogo entre identidade e alteridade, dividido e multiplicado por entre Carlos, Raimundo e José, DRUMMOND é muitos poetas girando nos versos. Atípico, o menino de Itabira se reescreve sempre e, na medida em que o tempo e a obra andam, retorna sobre o próprio corpo, projetado desde o quando nasci [...].

A viagem bio-gráfica desse eu que não se estabelece dá-se entre o esfacelamento primeiro (pernas, olhos, óculos e coração) e a recomposição erótica do próprio corpo octogenário nas anteportas da morte.²¹⁰

Além da fluidez natural do tempo no corpo e na mente do poeta, há ainda a demonstrada na própria natureza, nos ciclos da vida campeira, no calendário regido pelo campo, pelo boi, Boitempo,

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.

²¹⁰ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 333. (Tese de Doutorado).

O gado é que anoitece
 e na luz que a vidraça
 da casa fazendeira
 derrama no curral
 surge multiplicada
 sua estátua de sal,
 escultura da noite.
 Os chifres delimitam
 o sono privativo
 de cada rês e tecem
 de curva em curva a ilha
 do sono universal.
 No gado é que dormimos
 e nele que acordamos.
 Amanhece na roça
 de modo diferente.
 A luz chega no leite,
 morno esguicho das tetas
 e o dia é um pasto azul
 que o gado reconquista. (“Boitempo”).

No bojo da memória drummondiana podemos visualizar não apenas a do seu tempo de criança, mas amparado pela sugestão de Borges ao pensar a eternidade “todos os nossos tempos passados, todos os tempos passados de todos os seres conscientes”²¹¹, num sentido mais amplo, a de todos os tempos, o da humanidade, do Ocidente, da literatura e das artes.

Se Horácio aponta para a passagem do tempo e alerta o leitor e o povo romano para a necessidade de aproveitar o momento, o dia, a vida, porque ela é curta, a postura de Drummond se distingue daquele. E não poderia ser de outro jeito. Se os antigos trabalhavam com a idéia de degradação dos tempos, a Antiguidade talvez ainda vivesse de um modo menos corrompido, mais próxima da Idade de Ouro que estava. O mundo deles ainda estava integrado. Os homens viviam mais interligados à natureza, à política (união coletiva em benefício da *pólis* e da *Urbs*). Os deuses eram manifestações da natureza, com quem o homem

²¹¹ BORGES, Jorge Luis. “O tempo”. In: _____. **Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais**. 2.ed., Brasília: EdUnB, 1987, p. 43.

interagia, de modo mais espontâneo e harmônico, sem intermediação, sem o peso de culpa e de pecado.

O mesmo não procede com a Modernidade, em que reina a desagregação, a fragmentação. O homem, então, se afastou da natureza. Agora ele a maltrata, agora ele a mata e a si próprio. Quando o homem se multiplicou em larga escala e se fechou em si, se individualizou. Teve que romper com a política mais imediata, direta e próxima que era a das cidades antigas, para se esconder na representação político-partidária, partida, apartada, portanto. Agora a política é mais abstrata, mais distanciada, complexa e, por vezes, incompreensível, porque fundamentada numa concepção artificial de país. Noção de pátria que não estabelece relações claras e precisas de identidade coletiva, de coletividade. Agora é tempo de “homens partidos”. O próprio poeta, homem moderno, é *gauche*, é torto, erra por caminhos tortos. Eis por que ele não pode ser um vate, não pode aconselhar o leitor ou o povo em nada. Não pode vaticinar, cantar a nação e o mundo porque eles não são dignos de serem cantados, não são exemplos a serem seguidos.

Assim, se em Horácio a percepção da passagem das horas leva o poeta a aconselhar aos leitores a atitude de *carpere diem*, como forma de tentar suspender ou pelo menos atenuar a ação de Saturno, por intermédio do vinho, da conversa com amigos, do amor sensual, em Drummond, a passagem dos anos e das diferentes fases, em conjunto com a timidez e introspecção de sua pessoa, remete-o em direção ao passado e à memória, a um balanço de sua trajetória, a uma atitude reflexiva em relação à vida e ao mundo, que por sua vez realimenta e impregna sua poesia.

O tempo na poesia de Drummond flui, foge, advindo do seu passado histórico-pessoal, da sua época de criança e juventude registradas pela memória, rumo ao presente do adulto histórico e pessoal, rumo a um futuro que é certo apenas no que diz respeito à morte. Waltensir Dutra em seu estudo “O tempo elidido” divide o tempo, para este poeta, em três seções:

Em Drummond, o tempo se apresenta de três formas: a) a recordação linear – lembrança ou evocação; b) o tempo presente, o momento atual; c) o tempo que à falta de melhor denominação, poderíamos chamar de “tempo composto” em que o passado é projetado no presente ou o presente recuado até o passado numa combinação de planos cuja identidade se imprecisa [...].²¹²

²¹² DUTRA, Waltensir. “O tempo elidido”. In: BRAYNER, Sonia (org.). **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 235.

Na verdade, o tempo, no todo da obra, se passa, passa e é registrado fundamentalmente no presente, o que é próprio do gênero e da essência lírica, da sua lírica. Não podemos esquecer que este é o tempo assumido pelo poeta, “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” é a sua matéria. É um presente (e todo tempo presente é) fugaz, que escorre rapidamente e, assim, retrata diferentes anos, décadas, idades, momentos vividos por Carlos, o poeta e o homem, e nisso assinala a agilidade e a voracidade de Cronos. Remonta à observação e à tentativa de compreensão do mundo que o circunda nos seus vários períodos históricos, a revolução de 30 – “Pelo Brasil inteiro há tiros, granadas, literatura explosiva de boletins, / mulheres carinhosas cosendo fardas / com bolsos onde estudantes guardarão retratos / das respectivas, longínquas namoradas” (“Outubro 1930”). A Primeira Guerra Mundial – “Desta guerra mundial / não se ouve uma explosão / sequer nem mesmo o grito / do soldado partido / em dois no campo raso [...] Vem tudo no jornal / ilustrado longínquo” (“1914”). A Segunda Guerra – “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais. / Os telegramas de Moscou repetem Homero. / Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo / que nós, na escuridão, ignorávamos” (“Carta a Stalingrado”). O medo da bomba atômica, “A bomba / é uma flor de pânico apavorando os floricultores” (“A bomba”); a Copa do Mundo de Futebol em 1970 (“O momento feliz”), vista em detalhes pela primeira vez na televisão, ao vivo, através de câmeras lentas e *replays*, quando então o poeta joga junto com o time e com o país; a moda míni e a liberação feminina dos anos 60 e 70, através das miniblusas, minissaias e biquínis. “Através do tempo, enquanto poeta e enquanto cronista-poeta, Drummond torna o cotidiano tema e assunto de poesia e o eterniza, tirando-lhe a dimensão de brevidade que o caracteriza e prolongando-o além de si próprio. O que angustia o poeta é a consciência do momento que passa”²¹³.

Assim como o presente, o passado em Drummond cumpre importante papel, é um dos pilares sobre o qual se estrutura a obra. Passado que é expresso pela memória. Os diversos tempos presentes vividos, fugidos, anos, décadas, momentos repercutem em seu texto, na sua reflexão poética, alguns reiteradamente referidos ao longo de sua obra, visíveis, sobretudo, em *Boitempo*, *Menino Antigo*, *Esquecer para lembrar*. A infância: a escola, a separação da família, com a ida para o internato em Friburgo. A juventude e a distante guerra mundial, tão distante que “não suspende a aula / de misteriaritmética” e a lentidão do dia-a-dia interiorano, mas que é capaz de fazer o poeta tomar partido, mudar de idéia e “perorar” “com voz de calça curta” e ordenar “ao município / que marche resoluta / a combater os boches” e não saber

²¹³ BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 93.

mais “o que é a verdade”. A vida adulta, com a sua ida para Belo Horizonte, para o Rio. Através da memória, o poeta recupera o seu passado, a vida já vivida, a sua história, a história do Brasil e do mundo no século de tantos absurdos, na vida absurda, mas bela.

Passado que, juntamente com a sua terra, Itabira e Minas, o poeta leva consigo o tempo todo, por todos os lugares, no bolso da memória, por entre os cemitérios que também transporta, junto aos retratos, que mesmo na parede doem, razões pelas quais ele caminha “um pouco de banda”, torto. Segundo Rita de Cássia Barbosa,

Buscando no arsenal da memória – já no segundo poema de seu livro de estréia – alguma coisa do que para si significou a “Infância”, o poeta se transporta para o passado, ou o traz para o presente. Passado onde predomina a imagem do pai-fazendeiro e cuja “história era mais bonita que a de Robinson Crusóé”. Neste processo evocativo, através do qual Drummond descreve, retrata e constata mesmo mais do que se deixa transportar liricamente (não há nele traço algum de saudosismo romântico), oculta-se o mesmo eu-oblíquo que adota, ao falar de si. Suas lembranças não brotam espontaneamente, como a “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira, mas nascem malgrado o poeta, pois só elas explicam sua condição de ser e de ser poeta. É o mesmo pudor de se autoconfessar, mas que não o impede de captar sua infância e meninice, num clima de contida e disfarçada nostalgia de um “bem” perdido e irrecuperável.²¹⁴

O passado revisitado no presente remete a dois sentimentos em relação a esse mundo vivido: o de “nostalgia de um “bem” perdido e irrecuperável” e o de remorso e arrependimento para com determinados atos seus. No primeiro caso são lembranças de coisas boas, saudáveis, conforme já constatamos. No segundo, é o remorso por certas coisas não terem acontecido de outro jeito, ou por problemas que não se resolveram, muitos dos quais relacionados ao seu convívio com o pai, como nos mostra a viagem onírica encetada na companhia do pai, quando ele descreve parte da sombria viagem, “patética através do reino perdido”:

Vi mágoa, incompreensão
e mais de uma velha revolta
a dividir-nos no escuro.
A mão que eu não quis beijar,
o prato que me negaram,
recusa em pedir perdão.
Orgulho. Terror noturno.
Porém nada dizia.

²¹⁴ BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 93.

A memória faz reviver o que já se encerrou, traz novamente para o presente aquilo que já se foi, o passado torna-se novamente presente, é o que diz a epígrafe do próprio autor em Boitempo III: “— Você deve calar urgentemente / as lembranças bobocas de menino. / — Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino”. Ou seja, o passado faz-se presente mais uma vez, a memória o faz repetir, e por intermédio da repetição nos é possível vencer, ou atenuar a força do tempo sobre nossa saudade ou arrependimento. A memória é pasto para ruminar, como nos sugere o poema “Remissão”: “Tua memória, pasto de poesia, / tua poesia, pasto dos vulgares, / vão se engastando numa coisa fria / a que tu chamas: vida e seus pesares”. Nas palavras de Sant’Anna, ‘a reconquista do “paraíso perdido” obedece a um impulso para alargar sua vida compensando o que a morte lhe toma a cada dia’, um artifício para vencer o Tempo:

Consideremos primeiro que a repetição é uma atividade inerente a todo organismo vivo e o fator responsável pela própria continuidade da vida. No poeta considera-se a repetição como uma atividade lúdica simplesmente impulsiva como o seria com a criança. Enquanto esta, pela prática da repetição exercita-se no “princípio do prazer”, anulando a idéia do tempo, o poeta, embora traga ostensivamente uma criança nos seus gestos, pela repetição, atua em dois planos: entrega-se a uma atividade lúdica, que é a suspensão momentânea do tempo, e se empenha na reconstrução do Ser, na medida em que opera uma reintegração dos diferentes níveis de tempo, num tempo único. O jogo do poeta-creator é essencialmente interessado. O ato de repetir é basicamente uma atitude contra o tempo, necessidade de fixar a essência do que passou e reexperimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente.²¹⁵

Quanto ao futuro, apesar de não se mostrar com a mesma frequência e intensidade, tem a importância de apontar para a fluidez do rio-tempo e o seu desembocar no mar, a vastidão e incógnita que é a morte. Sobre o futuro na obra de seu conterrâneo, Sant’Anna afirma que embora o futuro seja “expectação trágica do destino individual e coletivo dos homens”, a “visão drummoniana do futuro não é mística, nem sequer religiosa”, “o futuro a que se refere Drummond é a projeção não apenas de um anseio individual, mas coletivo”.

O tempo sempre passa e o futuro logo se faz presente. Futuro do poeta-menino que logo se presentifica, na relação memorialística do poeta adulto para com o menino no passado, já então irrequieto, ansioso por conhecer os segredos do mundo e da vida que só mais tarde entenderá:

²¹⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p. 99.

(Que só mais tarde entenderei.
 Por enquanto, perto de mim,
 algo se passa, impercebido,
 como sempre se passam coisas
 no deserto Caminho Novo
 ou
 neste menino peito ansioso). (“Aniversário de João Pupini”).

Tempo que há de vir no desejo de um mundo melhor, sob a bandeira do socialismo e do pensamento utópico, na certeza de que outros descontentamentos e protestos virão – “À sombra do mundo errado / murmuraste um protesto tímido. / Mas virão outros” (“Consolo na praia”) e principalmente na certeza da morte inevitável – “Vinte anos ou pouco mais, / tudo estará terminado” (“Desfile”).

Para o mundo, o futuro não é muito promissor, visto que já está caduco, partido, nem para o indivíduo, para o poeta, cujo destino é a morte: “Um minuto, um minuto de esperança, / e depois tudo acaba. E toda crença / em ossos se esvai. Só resta a mansa / decisão entre morte e indiferença.” (“A distribuição do tempo”) e um último resto de matéria n’O sorriso da caveira, “Amigo, não sabes / que existe amanhã? / Então um sorriso / nascerá no fundo / de tua miséria”. No que Drummond se distingue de Horácio, que vislumbrava, vaticinava um longo futuro para si, a sua eternização via arte, que até se confirmou. Drummond, ao contrário, pensava que “Viver é saudade / prévia” (“Memória prévia”), que na vida se deixa pouca coisa, um pequeno legado, mesmo como poeta, no seu caso particular apenas o “Legado” de um poema, “uma pedra que havia em meio do caminho”.

Apenas em alguns momentos o tempo vindouro se mostra positivo, esperançoso, para Sant’Anna, especialmente em *Sentimento do Mundo*, *José* e *A Rosa do Povo*, o poeta se mostra “uma reinterpretação moderna e sóbria da figura romântica do poeta-profeta”²¹⁶. É quando o presente histórico se prenuncia muito ruim, a guerra está acontecendo, e apesar das baixas, das destruições, Stalingrado, a Tróia homérica moderna, revisitada, oferece resistência, força e vida, por isso, ainda existem esperanças para o mundo, de que uma

²¹⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p.102.

“grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem”. “Uma cidade sem portas, /de casas sem armadilha, / um país de riso e glória / como nunca houve nenhum. / Este país não é meu / nem vosso ainda, poetas. Mas ele será um dia / o país de todo homem” (“Cidade Prevista”).

Neste caso, tal como dissera Sant’Anna, o futuro é escatológico, desponha como o fim de uma era ruim, marcada pelas guerras, o capitalismo e aponta para o começo de outra, melhor, feliz, socialista. Essas são as poucas situações em que ele se mostra um vate, em que ele se constitui “uma reinterpretação moderna e sóbria da figura romântica do poeta-profeta”, quando “oprimido diante da realidade, esforçando-se por ver uma saída dentro da “noite geral” do presente, o poeta supera o pessimismo e o pânico prevendo um tempo que, sendo diferente do atual, seja também a realização de sonhos passados”²¹⁷. É uma visão político-social, uma esperança quase que religiosa, quando então, “Neste ponto, tanto a religião quanto a ciência, tanto o místico quanto o psicanalista se acham de acordo: “For Freud as for St. Augustine, mankind’s destiny is a departure from, and an effort to regain paradise”²¹⁸. Mas, de um modo geral, a visão drummondiana sobre o futuro é niilista. A constatação inequívoca da vitória do tempo sobre o que é vivo, da corrosão de tudo o que está sobre a Terra o leva a considerar que o futuro de tudo é a morte, é nada “Morrer acontece com o que é breve e passa sem deixar vestígio” (“Para sempre”), morte que é a reincorporação à eternidade, a volta ao ponto de partida.

A poesia de Drummond evoca também o tempo psicológico, que, conforme o momento vivido e as sensações envolvidas nesses instantes soam fluir rápido ou lentíssimo, numa variação da percepção de brevidade ou eternidade da vida. Às vezes, o tempo se estica na longa noite do menino sem sono, a mais longa desde que nascera, tão longa que nem contar nomes de países e de meninas, nem pensar em “mulher nua”, nem a “abença” dos pais adianta (“Noturno”). Alonga-se por entre doces devaneios infantis, sentado debaixo de um pé de café, vendo “o mundo abrir e reabrir o seu leque de imagens”, riqueza de “viver no tempo e fora dele”, pelo menos até avistar uma cobra-coral, ou em experiências amargas, como na longa viagem do menino em direção ao colégio interno “oito léguas compridas / no universo sem estradas”, “morros de não-acaba / e trilhas de tropa lenta / a nos barrar a passagem” (“Fim da casa paterna”), depois na longa viagem de volta, após sua expulsão (“Como custa a chegar o chão de Minas. Será que se mudou ou se perdeu?” – “Adeus ao Colégio”).

²¹⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p.102.

²¹⁸ Ibid., p.103.

Às vezes o tempo passa rápido. Para o menino Carlos “O dia dura menos que um dia / O corpo ainda não parou de brincar / e já estão chamando da janela: / É tarde.”. Para todas as crianças, os bons momentos sempre passam rápido e é “Sempre tarde, antes de ser tarde”. O tempo passa rápido, mesmo quando os problemas pareciam não ter solução para o menino-poeta, já que para o adulto “tudo se resolveu em dez anos” (“Desfile”). O tempo é veloz quando nos momentos de prazer, de “amor natural”, “é areia o prazer” (“O amor natural”).

Por instantes o tempo fica suspenso, faz-se uma pequena morte, um vácuo de eternidade e infinito: “Roupa e tempo jaziam pelo chão. / E nem restava mais o mundo, à beira / dessa moita orvalhada, nem destino”;²¹⁹ “puro grito de orgasmo, num instante de infinito?”.²²⁰

Por aí podemos pensar que o poeta de Itabira não deixou de seguir o conselho de Horácio, *carpsit suum diem*, colheu a “laranja de flores do instante” e mastigou-a “como um deus” (“Adeus ao colégio”), agarrou-se ao seu dia, ao seu tempo, ao seu presente nas diferentes épocas de sua vida. Viveu com intensidade a infância, quando foi mais feliz que Robinson Crusoe. A juventude junto aos amigos e às namoradas. A fase adulta quando não se omitiu do presente grave e importante e ativamente colocou sua poesia a serviço da luta por uma Cidade, um mundo e uma Ordem melhor. Na velhice, em que assumiu a necessidade de “dentaduras duplas”. E não negou, não escondeu seus medos durante o “Congresso Internacional do Medo”, suas frustrações amorosas, seus remorsos, comuns a todos os seres humanos.

Tal como no pensamento clássico antigo, a passagem do tempo na poesia de Drummond sugere o pretérito como sendo o melhor dos tempos, neste caso porque já encerrado, eterno; o presente como algo deteriorado e o futuro pior do que aqueles. Nisso Drummond se mostra clássico.

Afora o passar das idades na obra ser inerente e concomitante ao amadurecimento do homem-autor, o tempo é conscientemente percebido, analisado e referendado como fugaz pelo poeta, o que se comprova em muitos dos seus versos, “Ela (a vida) te avisa que vai fugir, está fugindo, / segunda, terça, quarta, parda, quinta, / sávida, sexta, seca, sábado – passou! / Domingo é soletrar o vácuo de domingo” // “O tempo vai passando (...) e você não vê, você não sente...” (“A consciência suja”).

²¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A castidade com que abria as coxas”. In: _____. **O amor natural**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 67.

²²⁰ Idem. “Amor – pois que é coisa essencial”. Ibid. p. 5.

No poema “Desfile”, vários tempos desfilam na cabeça do poeta, apoiada sobre o travesseiro numa noite qualquer, quando ele escuta “o tempo fluindo / no mais completo silêncio”. Numa evocação à memória, por esta poesia-lembrança passam as idades já vividas. “O tempo fluindo” retroativamente do presente para um passado, sem “cicatriz”, de corpo “bem pequeno para tanta insubmissão”, para a ousadia juvenil de tentar “fazer poesia, / queimar casas”, esbaldar-se, no momento em que nada se resolvia, “mas tudo se resolveu em dez anos”. “O tempo fluindo”, avançando em direção à época da guerra, da gripe espanhola, da primeira calça comprida. E “o tempo fluiu”, agora ele já tem barba, “calças experientes”, “cicatriz”. “O tempo fluiu sem dor” e daqui há “vinte anos ou pouco mais tudo estará terminado”, restando apenas e aproveitando o rosto no travesseiro, fechar “os olhos para ensaio”.

Luis da Costa Lima²²¹, no capítulo II do seu livro *Lira e antilira*, “Princípio-Corrosão na Poesia de Carlos Drummond de Andrade”, trata justamente desta questão, do modo como o poeta vê o transcorrer de sua história e da História, a degradação da vida, da sua vida, inclusive literária e da História (as guerras, o socialismo que não consegue se firmar como definitivamente vitorioso. “Pois o desgaste da corrosão caminha paralelo com a morte da História no poeta”²²²; “a corrosão é a maneira pela qual a História se revela em CDA.”²²³. Segundo o autor, o princípio corrosão não se faz presente em todos os momentos e poemas, mas seria “um veio subterrâneo que subjaz e alimenta as mais diferentes faces da obra drummondiana”²²⁴. Princípio que se mostra claramente no desgaste de valores morais dos homens, que em “Romaria” pedem a Deus dinheiro para “comprar / aquilo que é caro mas é gostoso”, pedem coragem para matar um desafeto, enquanto “Jesus já cansado de tanto pedido (dorme sonhando com outra humanidade)”.

Corrosão manifesta na ironia do poeta para com o mundo que o cerca, como no próprio exemplo acima, ou em “Sesta”, quando o poeta placidamente ri e descreve a “família mineira”, cujos “olhos se perdem / na linha ondulada / do horizonte próximo / (a cerca da horta)”, universo em que a única inquietação advém de um “mosquito rápido”.

Corrosão que é, na verdade, paradoxalmente, princípio de luta e de construção da sua poesia, da sua vida e pessoa. O desgaste físico que o tempo dita é motivo para que o poeta lute, para que faça de sua vida um meio de construção, uma possibilidade de melhoria do

²²¹ LIMA, Luis da Costa. “Princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: _____. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 200.

²²² Ibid., p. 202.

²²³ Ibid., p. 235.

²²⁴ Ibid., p. 137.

mundo, se não do vasto Mundo, pelo menos a do seu mesmo. Nessa luta, o principal instrumento de construção e reflexão é a sua poesia. Para Arrigucci Jr., “O tempo que corrói e desgasta também acumula, mas nunca será o bastante para a ciência de ver, rever, a que se refere o poeta, reiterando o movimento da própria reflexão”²²⁵.

O tempo na lírica de Drummond não é um só, são vários. É o presente, na sua observância ao mundo ao redor. É o passado via memória e é o futuro, nas suas possibilidades de vir-a-ser, na esperança, e na certeza do que virá, a morte. É o presente da modernidade e o passado da antiguidade. É fugaz. Passa do mesmo modo que o faz para todos os seres vivos, para as pessoas comuns e para os poetas. Entretanto, para o itabirano, ele foge de modo torto, de acordo com o seu estilo *gauche*, “à maneira atravessada / que é própria de nosso jeito” (“A mesa”), herança das tortuosidades da família. Passa de forma retardada “é sempre no passado aquele orgasmo”, ou adiantada “Quando crescer (e cresço) / tudo estará presente / Ou perco para sempre isto que não mereço?” (“Febril”). A tal ponto que Drummond nunca tem sossego, nunca encontra o seu *locus amoenus*, de onde o seu não-lugar e o não-tempo.

3.8 O TEMPO E A TEMÁTICA DOS POEMAS

Seguindo a divisão e a proposta levantada no capítulo 2, referente às principais marcas do tempo na obra de Horácio, aqui novamente a análise se faz pela contraposição aos subtemas decorrentes do *carpe diem* horaciano na poesia de Drummond.

A despeito de se originarem de outro viés em Drummond, o histórico-literário-biográfico, chama a atenção o fato de que os mesmos subtemas estudados no capítulo anterior, podem ser revistos e revisitados na poesia do itabirano. Com o intuito de relembra-los eram estes os subtemas: a) *carpe diem*; b) a morte; c) os prazeres da vida; d) *ars longa, uita brevis*; e) a antinomia juventude-velhice; f) a corrosão do tempo.

²²⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.127.

a) *Carpe diem*

O *carpe diem* horaciano não se manifesta de forma precisa na lírica de Drummond, mas subentende-se. Subsiste implicitamente como decorrência dos lugares-comuns da brevidade da vida e da luta contra o tempo. Apesar disso, podemos pensar que o carro-chefe da poesia horaciana, ainda assim, é tangenciado na lírica drummondiana, de forma atenuada, na expressão esparsa do bucolismo. A modernidade não é propícia a cenas idílicas. São tempos de “Antibucólica 1972”, quando então “Já era a pura estampa virgiliana / *sub tegmini fagi* (leia-se oiti), / nos braços de Amarílis ou de Inês? / Emudece a canção, flauta de cano, / e foge, pastor meu, dos verdes campos, / previne os bois, avisa os pirilampos, / que a coisa não está de brincadeira”²²⁶. O bucolismo na poesia de Horácio é deflagrado por meio da descrição e observação das paisagens: regatos, mudanças de estação, passagem dos ventos. Elementos que, de um modo geral, inspiram-nos tranquilidade e quietude da alma, raridade neste ambiente e nestes tempos modernos. Elementos que nos lembram, tal como fizera o poeta da Velha Roma, a necessidade mais que urgente de apreciar a poesia destas escassas horas.

A temática clássica na obra de Drummond se mostra justamente nestes dois principais tópicos, largamente adotados pela Literatura Ocidental, a efemeridade da vida e a necessidade de lutar contra a ação do tempo. Destes dois *topoi* provém o famoso *carpe diem* horaciano e as principais ações do poetar e mentar do nosso poeta mineiro.

Em Drummond, as cenas bucólicas não são preponderantes, e nem poderiam ser, uma vez que o homem moderno rompeu com a natureza, decidiu-se por viver em grandes cidades, onde não há mais lugar para o regato, para os aromas das flores e os animais; não há mais tempo para a fruição de momentos junto à natureza e aos amigos. Não há como reparar “nessa estrelinha, pálida, suja, na água do Arrudas” (“A consciência suja”), porque não é a estrela que é suja, mas as águas do Arrudas e de muitos rios das metrópoles. Todavia, o bucolismo está lá em sua poesia, nos campos das fazendas mineiras, na memória da infância, ou mesmo na tentativa e no desejo de que exista, em meio aos “ferros rendilhados do gradil” dos parques, de onde o menino-poeta espera “surgir alguma ninfa / sem que surja nenhuma (e continuo procurando a metáfora do sonho)” (“Apontamentos”), onde “a natureza é imóvel”, os caminhos “não levam a nenhum lugar. / São caminhos parados. De propósito. / O lago,

²²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Discurso de primavera e algumas sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1977, p.115.

tranquilidade oferecida”, “a pontezinha rústica de cimento” “feita para não passar” (“Parque Municipal”).

Pode ser vislumbrado também na figura recorrente, simbólica do boi: pacato, contemplativo, ruminante do pasto e das idéias (“Um boi vê os homens”). Reaparece, muito discreta e sorrateiramente em “Sub” sob a sombra do verso virgiliano “*sub tegmine fagi*”, rasteiramente sob a guarda e proteção de seres superiores, ou de elementos mais importantes, a lua, o delegado, a consciência, o desenvolvimento. Para Maria do Carmo Campos,

Em BOITEMPO, DRUMMOND atravessa e indaga o bucolismo, apalpando aqui e lá a (in)existência do lugar ideal. A idéia de um cenário-paraíso já freqüentava parte da literatura do século XVIII e, no Brasil, a chamada poesia do ouro relacionada ao período do Arcadismo mineiro, O desejo de um “*locus amoenus*” era assaltado nos sonetos e nas liras pela dúvida ante a existência desse lugar ou por alguma forma de estranhamento.²²⁷

Lugar ideal, *locus amoenus*, o campo, a vida rural, tranqüila, pacífica, bem definidos e conhecidos pelo homem clássico, preferido por Horácio, sugerido aos romanos por Augusto, é, porém, impossível na modernidade. Na poesia de Drummond, os lugares nunca são tranqüilos, são sempre inquietantes. Conforme Fábio Lucas, “Boitempo pode ser considerado a retomada temática de Alguma Poesia e Brejo das Almas (1934). Ali estão o localismo do interior mineiro, certo bucolismo policiado pelo olhar irônico, o preito às raízes da família e da terra, o lado autobiográfico e a atitude crítica, entre o burlesco e o satírico”²²⁸, ou seja, mesmo o bucolismo, que por tradição é pacífico e sereno, para Drummond ainda assim é inquietante, intranqüilo, não é o seu lugar.

Lugares tranqüilos não são adequados para Drummond que, assim como Ulisses, é um lutador. Luta contra as palavras, luta contra a morte, contra o mundo que lhe é adverso. Donaldo Schüller, ao expor a sua compreensão da obra de Heráclito e de seu “(dis)curso”, fala assim da “(M)(s)orte”:

Os que recebem a vida como um dom e estabelecem o descanso como meta antecipam a morte, o descanso eterno. Gerar para o descanso é gerar para a morte, é gerar a morte. O descanso, o do sono ou o da morte isola. Buscar o descanso é meta dos idiotas.

A luta contradiz a morte. Luta-se com e contra. Quem gera filhos para a luta cria companheiros, aliados ou adversários. A luta funda a comunidade, que luta pelas leis, pelas muralhas, pela vida.²²⁹

²²⁷ CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989, p. 301. (Tese de Doutorado).

²²⁸ LUCAS, Fábio. “Apontamentos sobre Carlos Drummond de Andrade”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **Leituras de Drummond**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002, p. 67.

²²⁹ SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, p. 208.

De todo modo, é possível estabelecer uma analogia quanto à percepção da passagem do tempo nos dois poetas, Horácio e Drummond. O primeiro antes da invenção dos relógios mecânicos observava e caracterizava em sua poesia a ação do tempo por meio do transcorrer dos dias e das noites, da mudança das estações, por meio da natureza, do congelamento e/ou degelo dos rios, pela chegada dos ventos europeus. Maria da Glória Bordini, no prefácio de *Literatura e cidade moderna*, diz que “na natureza o homem mantém sua integridade; a cidade o corrompe”, que “romance e cidade moderna” são “desarticulação das formas harmônicas”²³⁰. O poeta brasileiro, seguindo a estética modernista, expressa a passagem do tempo e a desarmonia com a natureza através de objetos urbanos da modernidade e do cotidiano, tais como:

- 1) Os jornais, que tiveram grande importância em sua vida e obra, dos quais foi importante colaborador no país. Jornal, como diz a etimologia proveniente do italiano, ‘giornale’, significa publicação diária. É datado, portanto, um marcador bastante explícito, da passagem do tempo. Em “A casa do Jornal antiga e nova” (Discurso de primavera e algumas sombras), a imagem das folhas de papel rolando pelos cilindros da rotativa sugere a rapidez dos tempos modernos e a extrema fugacidade do cotidiano:

Rotativa do acontecimento.

Vida fluindo
por cilindros, rolando
em cada bobina
rodando
em cada notícia”

[...]

A cada méson
de microvida
contido
na instantaneidade do segundo,
a vibração eletrônica
da palavra-imagem compõe

²³⁰ BORDINI, Maria da Glória. “Prefácio”. In: CRUZ, Cláudio. **Literatura e cidade**. Porto Alegre: EDPUCRS; IEL, 1994.

decompõe
 recompõe
 o espelho de viver
 para servir
 na bandeja de signos
 a universalidade
 do dia.

- 2) os relógios, mecanismos que são marcas do capitalismo, da urbanidade moderna, podem ser de vários tipos, de bolso, de parede: “A hora no bolso do colete é furtiva, / a hora na parede da sala é calma, / a hora na incidência da luz é silenciosa” (“O relógio”). Embora nenhum deles tão “grave” quanto o da torre da igreja, “Mas a hora no relógio da Matriz é grave / como a consciência” ou tão aterrador como os ponteiros do relógio-bomba, atômica, “a bomba / tem horas que sente falta de outra para cruzar / a bomba / furou e corrompeu elementos da natureza e mais furtara e corrompera / A bomba / [...] / A bomba / [...] / A bomba / [...]” (“A bomba”).
- 3) o fluxo do tráfego, do trânsito das grandes cidades, no início do século vinte ainda tímido e ralo, mas já se prenunciando rio caudaloso, por onde “O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pretas amarelas” (“Poema de sete faces”), “os carros [...] passam com choferes” (“Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”). Em alguns momentos tudo pára bruscamente, ao sinal de “Dois silvos breves: Pare.” (“Sinal de Apito”). Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?” (“Cota Zero”). Não. Foi apenas uma flor que nasceu na rua! Por isso, “passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego”. (“A flor e a náusea”). É o fluir contínuo do dia-a-dia que também precisa parar, seja para descansar temporariamente e atenuar o desgaste do ritmo frenético, do peso da vida ou para sempre, a fim de se obter o merecido descanso eterno.

Todavia, a expressão da passagem do tempo via ciclos naturais também é perceptível. São visíveis na obra, embora não com a mesma tônica, a menção aos dias e às noites, ao sol eterno que “incandesce / mármore rachados” do Cemitério do Cruzeiro; a referência ao relógio dos animais no campo, relógio do “Boitempo”, em que o entardecer se

anuncia na sombra dos cascos, no “mugido da vaca”, o amanhecer, “no morno esguicho das tetas”, em que “o dia é um pasto azul / que o gado reconquista”; menções ao fluxo das águas, como as d’Aquele Córrego em que o menino vê a sua imagem e se pergunta: “Que menino é esse aí?”, ou as águas da lembrança que fazem o poeta se perguntar: “Que menino é este aqui?”.

b) A morte

Em Drummond, tal como em Horácio, a presença e a lembrança da morte é a constatação de que a vida é efêmera. A percepção da fuga do tempo indica a iminência da morte e a coloca na seqüência final, fatal, desse fluir. É o fim de todos os seres vivos. Efemeridade que, em alguns casos, é ainda maior: a morte de crianças, nos registros paroquiais, de “Os chamados”, em que mostram o falecimento dos irmãos do poeta enquanto crianças de “8 dias”, “3 meses e 23 dias”, “2 anos, 9 dias”, ou “uma eternidade: 3 anos, 5 dias” e de outras, a quem “deus” vai “poupando, / acenando que esperem – para quê?”. Na menção à Catherine: uma menina parisiense, que pedira ao mundo, aldeia global, postais para alegrar a sua breve vida, encurtada pela leucemia: “Empresa dos Correios não atrase a remessa / da chuva de postais / à menina, que o prazo / que a leucemia abriu / aos olhos esperantes é um prazo fatal”. (“Postal para Catherine” – Discurso de Primavera e Algumas sombras). Na morte de um irmão, que não resistira à “longa espera da encomenda pelo correio”, “um preparado que não havia” (O preparado - Boitempo I). Na decisão de alguns, de poetas, de abreviar mais, de antecipar o inevitável fim, escolhendo “o dia a hora o gesto / o meio / a dis- / solução”, o suicídio. (“Homenagem”), ou de “Meninos suicidas”, “um acabar seco, sem eco, / de papel rasgado / (nem sequer escrito)” a nos deixar “antes que pudéssemos decifrá-los”, sem deixar “um traço / retorcido ou reto de passagem”.

Mas a morte não é apenas o motivo para uma reflexão filosófica. Significa também um peso, o fardo de um passado, de uma memória familiar ancestral, que faz o poeta andar torto, com o corpo penso, e de uma memória literária, pesada carga da humanidade. Em uma de suas confissões no rádio, o poeta afirma que o que há de mais importante na literatura “é a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre os seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio. Somos amigos pessoais deles. Se alguém, perto de mim, falar mal de Verlaine, eu o defendo imediatamente; todas as misérias de sua vida são resgatadas pela

música de seus versos. Como defenderia um amigo pessoal”²³¹. Para Sant’Anna, “O *approach* que o poeta faz da morte dá-se em três etapas: 1) a lembrança dos conhecidos e parentes mortos que ficaram na província; 2) o desaparecimento dos amigos e companheiros de geração na cidade grande; 3) o amadurecimento de sua própria morte”²³².

Observa-se que, no que diz respeito à morte, falta ao poeta uma motivação religiosa, no sentido institucional. Nota-se, antes pelo contrário, um sentimento de desilusão e descrença para com a Igreja, detentora de grande prestígio em Minas Gerais e de muito desprezo e indignação do menino Carlos: “Digo nomes feios / (calado, está visto). / Não vá ser-me imposta / a perda total / de quantos domingos / Deus for programando / em Minas Gerais. / Abomino a ordem / que confisca tempo, / que confisca vida / e ensaia tão cedo / a prisão perpétua / do comportamento.” (“A norma e o domingo”). Por outro lado, sobra-lhe espírito de coletividade, uma tendência social, socialista e evidencia-se uma percepção materialista do mundo e da vida. O que o aproxima mais uma vez do pensamento clássico, pagão, não cristão, também materialista no que diz respeito à relação com a natureza, com a matéria física e não apenas com a alma. No que se assemelha ao pensamento epicurista e estoíco.

A visão da morte em Drummond está diretamente relacionada ao sentimento de corrosão. A morte se dá todo dia, um pouco a cada instante, a cada segundo, minuto, ou hora vivida. No contraste vida-morte, menciono Sant’Anna: “A vida apresenta-se como um cultivar de antíteses: esse crescimento para baixo, essa viagem que se nega, esse tempo que se destrói. A vida é a fermentação da morte. Ser, já é começar a não-ser, é estar no princípio do fim. Ser, é ser para a morte”²³³. Quanto mais o tempo passa, menos vida resta aos mortais. O avanço voraz de Saturno significa um pedaço a menos de todo e qualquer ser mortal. Como podemos ver na queixa-ciúme do menino-poeta, dirigida a um Sebastião Ramos quando da sua ida para o Internato: “Morrer vivo o ano inteiro é mais morrer / embora ninguém perceba / e ficarei sem ombro / para acalantar a minha morte. / Ó Sebastião Ramos, você roubou meu ombro”, ou em “Moinho”, a morte que é um moinho a triturar a juventude, “o milho teu dourado”, a deixar “no farelo / um ai deteriorado”. Mói a vida dos jovens, “trigo eterno” e a de criancinhas, “o nem sequer semeado”.

Na sua jornada, há um vetor direcionado para a construção, que segue da escuridão para a claridade, do campo para a cidade, que corre do rio para o mar, da negação

²³¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo vida poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1986, p.58.

²³² SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 2. ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977, p.186.

²³³ Ibid., p.182.

ao segredo da “Máquina do mundo” à certeza do “Claro Enigma”, da vida para a morte. Nas palavras de Sant’Anna,

Mais se afasta do tudo aparente se aproxima do nada essencial. Está descobrindo que sua fome aumenta à medida que se alimenta: “Deixaste-nos mais famintos / poesia, comida estranha” (Brinde no Banquete das Musas”, OC. 277) e que todo ganho é perda, e que só se pode ganhar, perdendo-se: “Ganhei (perdi) meu dia” (“Elegia, OC. 286). O poeta, enfim, está maduro para o Nada, e passando sua vida a limpo pode afirmar: “Minha matéria é o nada” (Nudez, OC. 295).²³⁴

Nesse caminho, a morte nos leva, nos devolve ao nada, ao desconhecido, ao grande enigma, ao não-lugar, ao não-tempo, ao a-histórico que parecem ser os verdadeiros *loci amoeni* desejados pelo poeta, certeza da quietude definitiva, eterna: “A morte não / existe para os mortos. // Os mortos não / têm medo da morte desabrochada”. Na verdade, “Os mortos / conquistam a vida, não / a lendária, mas / a propriamente dita / a que perdemos ao nascer” (“Vida depois da vida”). De onde o bucolismo do “Cemitério do Rosário”:

À beira do córrego, à beira do ouro,
à beira da história,
à beira da beira, os mais esquecidos
inominados
de todos os mortos antigos
dissolvem a idéia de morte
em ausência deliciosa,
lembrança de vinho
em garrafão translúcido.

A negação das respostas por parte de Deus, ou dos deuses, tanto quanto a negação do homem à utopia socialista é que parecem ser responsáveis por esse nihilismo, pela negação a Deus, à vida, pela desilusão com a própria história, e daí com “O historiador”, que “Veio para contar / o que não faz jus a ser glorificado / e se deposita, grânulo, no poço vazio da memória”.

A morte para Drummond é, sobretudo, construção. A constatação de que a morte se aproxima faz com que ele lute pela vida com sua poesia-espada. No discurso de Donald

²³⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 2. ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977, p. 241.

Schüler, “A morte é poética porque estimula realizações. Sob a sentença do fim, produzimos”²³⁵. Foi o que fez o poeta. Contra a ação da morte, ele escreveu, poetizou e desta maneira permaneceu, mesmo não sendo esta a sua intenção, mesmo não sendo “modesto” como Horácio.

c) Os prazeres da vida

Quando estudamos este tópico no segundo capítulo vimos que o “aproveitar o dia” em Horácio indicava uma atitude de embeber-se da vida, de seus bons momentos, de obter tranquilidade da alma, junto à companhia dos amigos, de um bom vinho, da literatura e do amor, livre das preocupações e atribulações da vida. Ao nos defrontarmos com a poesia de Drummond, vemos que destes itens apenas o vinho não se faz uma constante em sua temática e referência lírica. O sentimento de prazer extraído do convívio com os amigos e a Literatura pode ser evidenciado nas muitas homenagens prestadas aos escritores, nas efemérides de Manuel Bandeira, Alceu Amoroso Lima, ou por ocasião de mortes (Américo Facó, Jorge de Lima, Mário de Andrade). Amizade dos escritores mineiros, companheiros de bar em Belo Horizonte, dos poetas brasileiros Mario Quintana, Manuel Bandeira, Mário de Andrade. Amizade demonstrada por meio da leitura, do estrangeiro Fernando Pessoa e dos extemporâneos, Camões, Dante, Virgílio, Horácio, consortes da amiga Literatura. Na deferência aos conterrâneos, a princípio pessoas comuns, de atividades simplórias, mas que tiveram grande importância na formação do menino-poeta. O funcionário dos Correios, o delegado que apreciava literatura, o santeiro Alfredo Duval, etc.

Entretanto, se em Horácio, no quesito “prazeres da vida” o que mais se destacava era a busca pela tranquilidade, a obra de Drummond se notabiliza justamente pela falta e a impossibilidade de ter sossego, seja pela “consciência suja”, pela “mão suja”, pelo remorso de vadiar na juventude, seja pelo descontentamento político-social, e outros.

Dentre os muitos prazeres desta vida, o amor sensual, enquanto fruição e prazer, é bastante exaltado pelas artes. Horácio, bem como tantos outros artistas da era clássica, livre das amarras do pecado e da culpa cristã, não o escondeu, embora também não tenha feito dele o seu principal tema, sob a pena de não ser aceito pelos padrões estéticos que preconizavam o sublime e o elevado, de que os assuntos mais terrenos e “baixos”, do baixo ventre, por exemplo, estavam excluídos. Drummond, do mesmo jeito, não omite tal temática, apesar de

²³⁵ SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2001, p.203.

recrear um pouco a má interpretação de um público e de uma sociedade ainda despreparada para compreender seu verdadeiro sentido, a exaltação à vida e ao amor em sua plenitude.

Rita de Cássia Barbosa lê previamente e oferece ao público, no ano da morte do poeta itabirano, a antecipação de seu livro só de poesia erótica “O amor natural”, pedido para ser publicado somente após o seu falecimento, movido pelo temor de ser mal compreendido e confundido com pornografia. A autora observa que suas últimas publicações poéticas, já nos anos oitenta, já destacavam o amor e o erotismo como componentes de seu trabalho. Os títulos antecipavam: *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985), *Amor, sinal estranho* (1985). Entretanto, este tema, longe de ser novidade, seria nas palavras de Rita de Cássia uma “preocupação antiga”. “De *Alguma poesia* (1930) a *Esquecer para lembrar* (1979), o sentimento amoroso atravessa, implícita ou explicitamente, a poética drummondiana. Fato que, ainda em 1962, o próprio autor incorpora, quando publica sua Antologia poética e agrupa aí uma série de 23 poemas, abrangendo desde a obra de estréia até *Lição de coisas* (1962), sob o título “Amar-Amaro”²³⁶. Isto é facilmente observável nos poemas que relembram a curiosidade do menino-poeta para com o corpo feminino, as primeiras experiências amorosas guardadas na memória da época jovem, os namoros e as namoradas – a época de “vadiar, namorar, namorar, vadiar”, ou o objeto de olhar do poeta já septuagenário dirigido à moda “avançadinha” das praias e ruas cariocas, por onde circulavam “maiôs”, “mini-blusas” e mini-saias nos idos anos setenta.

O amor sensual, juntamente com outros prazeres da vida, ratifica na poesia de Drummond, tal como já dissemos no capítulo anterior, a vitória parcial sobre o tempo, porque é uma das fórmulas mágicas para a sua suspensão, neutralização, quem sabe, anulação, mesmo que por pouquíssimo tempo. “Já gozamos. Já morremos. / E o tempo masca em seu canto, / a garupa da novilha” (A moça mostrava a coxa – “O amor natural”). Ou “Roupa e tempo jaziam pelo chão. / E nem restava mais o mundo, à beira / dessa moita orvalhada, nem destino”²³⁷. O(s) prazer(es), embora breve(s), inconstante(s) para ter(em) mais eficácia, rápido(s) e efêmero(s) como tudo o que é bom, mostra(m)-se longo(s), contínuo(s), eterno(s) enquanto dura(m) na psique humana: “Já sei a eternidade é puro orgasmo!”, mas não apenas na psique, também na “extrema região, etérea, eterna?” (Amor - pois que é palavra essencial). No dizer de Affonso Romano de Sant’Anna, no posfácio da obra póstuma de Drummond, “O

²³⁶ BARBOSA, Rita de Cássia. **Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Ática, 1987, p. 9.

²³⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Já sei a eternidade é puro orgasmo”. In: _____ **O amor natural**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

amor é o que há de imperioso na vida, é o momento luminoso na escuridão, a afirmação da vida contra a morte, a procura da eternidade no fugaz instante”²³⁸.

Das inúmeras razões do amor para o homem, paradoxalmente, o amor-sexo, que serve também para a procriação, para gerar mais vida, novas vidas, contém em si, ao mesmo tempo, morte, ou suspensão temporária da vida, da pulsação, ensaio de morte. O amor rompe com as fronteiras entre a vida e a morte, o tempo e a eternidade. O amor é “puro grito de orgasmo, num instante de infinito?” (“Amor - pois que é palavra essencial”), “é primo da morte, / e da morte vencedor, / por mais que o matem (e matam) / a cada instante de amor”, por isso o poeta pede à amante: “chega de beber-me, de matar-me, e, na morte, de viver-me” (“As sem razões do amor” – *Corpo*). De novo, aí também, na relação amorosa, o conflito, original talvez, adâmico ou prometeico, de que fala Affonso Romano de Sant’Anna: “O conflito original Eu versus o Mundo se expressa através de várias imagens bilaterais: ganho-perda, praia-mar, essência-existência, seres-coisas, real-irreal, instante-eternidade, amor-destruição, vida-morte”²³⁹.

O amor é um dos poucos meios capaz de reintegrar o homem à natureza, reintroduzi-lo no paraíso, junto a Deus/aos deuses, na Idade do Ouro, colar os cacos desse mundo fragmentado:

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?²⁴⁰

Integridade, paraíso, perfeição que acabam por cansar e promover o desejo do não-lugar novamente. É a “Hora do Cansaço” (*O amor natural*):

As coisas que amamos,

²³⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Prefácio”. In : ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. 4. ed., Rio de Janeiro: Record, 1994.

²³⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Introdução ao Gauche”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **Leituras de Drummond**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002, p. 32.

²⁴⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. “O amor – pois que é coisa essencial”. In: _____. **O amor natural**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

as pessoas que amamos
são eternas até certo ponto.
Duram o infinito variável
no limite de nosso poder
de respirar a eternidade.

Pensá-los é pensar que não acaba nunca,
dar-lhes molduras de granito.
De outra maneira se tornam absolutas,
numa outra (maior) realidade.

Começam a esmaecer quando nos cansamos,
e todos nos cansamos, e todos nos cansamos, por um ou outro itinerário
de aspirar a resina do eterno.
Já não pretendemos que sejam imperecíveis.
Restituímos a cada ser e coisa a condição precária,
rebaixamos o amor ao estado de utilidade.

Do sonho de eterno fica esse gosto acre
na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar.

E, desse cansaço, promover nova ruptura, nova desintegração, nova fuga do Paraíso e um novo recomeço.

d) *Ars longa, uita brevis*

O aforismo de Hipócrates que nomeia este ponto é igualmente referido, lembrado por Drummond. A brevidade e fugacidade da vida, tanto quanto a do tempo, estão nitidamente expressas na obra de Drummond. Apesar de que apenas a segunda parte, a da brevidade da vida, é referendada e assumida para si em sua lírica, visto que ele afirma algumas vezes e não parece crer na sua continuidade através da arte.

No que diz respeito à primeira parte do aforismo, o poeta demonstra uma compreensão de que a arte, de fato, é maior e mais longeva que a vida. É o que se vê em “Invocação com ternura”, um dos poemas dedicados a Federico Garcia Lorca, os artistas têm vida mais extensa que as pessoas comuns:

Se mil mortes sofre quem ama,
é de amor que inda vives, Lorca.

E já baixam teus assassinos
a uma terra qualquer e vã,
enquanto, entre palmas e sinos,
tu inauguras a manhã.

Mas não a sua arte, para a qual ele tem uma postura restritiva, humilde e modesta, como ele dá a perceber na entrevista com Lya Cavalcanti, “Que é que me pode ser atribuído na história da humanidade, ou mesmo da contracultura? Nada. Rabisquei papelório burocrático e uma versalhada do tipo livre”²⁴¹.

Nem por isso, devemos pensar que o aforismo não seja aplicável a sua produção. Se Drummond não se queimou na fogueira das vaidades como Horácio, ainda assim, nós, leitores podemos conferir que sua arte é duradoura e perene, considerando que, conforme Dall’Alba: “A poesia torna-se, então, o único elo entre o homem e os deuses; criar é tornar-se também um deus, ainda que guardadas as proporções e diferenças; um deus menor que guarda em si uma parcela de compreensão e plenitude do mundo”, que “O movimento do canto deselevado do poeta Carlos Drummond de Andrade torna-se elevado pela proximidade humana revelada em sua obra, e perene, pela agudeza com que carrega os conflitos e interesses humanos”²⁴². A aproximação com os deuses torna o poeta superior e sua obra apresenta maior longevidade que a dos homens comuns.

A brevidade da vida está na íntegra da obra, no “princípio-corrosão”, na própria essência da vida e da lírica. A vida é, de forma irrefutável, efêmera. E, como vimos no capítulo 2, assim é a lírica, pautada no presente, sempre fugaz. Mais ainda, a lírica moderna que canta um mundo fragmentado, desestruturado, cada vez mais individualizado, distante da natureza, que não tem grandes feitos para cantar, nem para quem cantar.

A Vida é breve, a poesia, o poeta, tudo, “Este verso, apenas um arabesco / em torno do elemento essencial – inatingível. / Fogem nuvens de verão, passam aves, navios, ondas”. A vida do poeta e de sua escrita também.

²⁴¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo vida poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 13.

²⁴² DALL’ALBA, Eduardo. **Drummond: a construção do enigma**. Caxias do Sul: EDUCS, 1998, p. 21.

Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo. (“Ontem”).

Já a eternidade, o “Eterno”, “é tudo aquilo que vive uma fração de segundo”, “é tudo aquilo que passou, porque passou / é tudo não passa, pois não houve”. Eterno é o infinito, antes ou depois da vida, porque não limitado, nem redutor, porque não é fugaz como a vida, “é o menino recém-nascido / antes que lhe dêem nome e lhe comuniquem o sentimento do efêmero”.

Jorge Luis Borges, numa passagem em que discorre sobre o tempo e a eternidade, cita William Blake – “O tempo é a dádiva da eternidade” e assim completa:

Se a nós nos dessem todo o ser... O ser é mais do que o universo, mais do que o mundo. Se nos revelassem o ser uma única vez, ficaríamos aniquilados, anulados, mortos. Por outro lado, o tempo é a dádiva da eternidade. A eternidade nos permite todas essas experiências de um modo sucessivo. Há os dias e as noites, as horas, os minutos, a memória, as sensações presentes e, depois, o futuro, um futuro cuja forma ignoramos, mas que pressentimos ou tememos. Tudo isso nos é dado de modo sucessivo, eis que não podemos agüentar essa intolerável carga, ou essa intolerável descarga de todo o ser do universo. O tempo viria a ser um dom da eternidade. A eternidade nos permite viver sucessivamente. Schopenhauer disse que, felizmente para nós, nossa vida é dividida em dias e em noites, nossa vida é interrompida pelo sono. Levantamo-nos pela manhã, passamos nosso dia, em seguida dormimos. Se não houvesse o sono, seria intolerável viver, não seríamos donos do prazer. A totalidade do ser é impossível para nós. Assim, dão-nos tudo, mas de forma gradual.²⁴³

Desta forma podemos entender o tempo e a vida como pílulas de eternidade e, talvez, propor que esta para Drummond seja a reintegração ao Cosmos, à Vida, à verdadeira Vida, o fechamento do círculo, do ciclo.

Com seu sentimento nadificador em relação ao mundo e à vida, com sua timidez, o poeta mineiro descrê na possibilidade de continuidade da vida e não almeja a permanência de sua obra. A vida é efêmera e passageira, apenas isso, sem a possibilidade e nem o desejo

²⁴³ BORGES, Jorge Luis. “O tempo”. In: **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. 2.ed., Brasília: EdUnB, 1987, p. 43.

do poeta em permanecer, nem de deixar pistas da sua passagem por aqui: “Mas não quero ser senão eterno. / Que os séculos apodreçam e não reste mais do que uma essência / ou nem isso. / E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde pousou uma sombra / e que não fique o chão nem fique a sombra / mas que a precisão urgente de ser eterno bóie como uma esponja no caos / e entre oceanos de nada / gere um ritmo” (“Eterno”). Por esta e outras passagens fica claro que o poeta não almeja eternizar-se por meio da arte. A eternidade que ele entende e busca é a da sua desintegração junto à natureza, sem nenhum pejo de permanência. A não ser breves lampejos de sua existência aqui, é o seu retorno ao não-tempo.

A eternidade para Drummond soa-me como a única possibilidade de anulação total, de vitória total, completa e definitiva sobre o relógio do Tempo, porque anulação e negação peremptória deste, porque suspensão da necessidade de pílula da vida, porque obtenção da própria Vida. É o estágio anterior e posterior a esta vida, é o nada, o não-tempo. Eternas são as palavras em estado pré-dicionário (“A palavra”: “Já não quero dicionários / consultados em vão. / Quero só a palavra / que nunca estará neles / nem se pode inventar. / Que resumiria o mundo / e o substituiria.”). Eternas são as almas antes de nascer e depois de deixar de viver. Eterna é a morte nadificadora). É o infinito, o ilimitado, “o menino recém-nascido / antes que lhe dêem nome / e lhe comuniquem o sentimento do efêmero”. O fim das coisas ou o não-começo determina a impossibilidade de ação do tempo, indica o “tempo elidido, domado” (“Vida menor”), a Eternidade, “eternas as palavras, eternos os pensamentos; e passageiras as obras” (“Eterno”). Pois tudo que é vivo e é da vida se esvai, fenece, inclusive sua literatura:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida e seus pesares.

Mas pesares de quê? perguntaria
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, e suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser? (“Remissão”).

Na sua verdadeiramente modesta consideração a respeito de sua obra, dela restaria apenas a lembrança de um momento polêmico, “uma pedra no meio do caminho”, seu único legado ao país que lhe dera tudo o que lembrava, sabia e sentia:

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho. (“Legado”)

e) Antinomia juventude-velhice

Na poesia de Horácio, tínhamos visto que a antinomia juventude-velhice era uma das formas de caracterizar a fluidez temporal. O poeta venusiano observa a natureza e vê o tempo passar através do mundo exterior a si. Olha para as pessoas ao seu redor e constata a intervenção de Saturno sobre elas. A juventude e a velhice são percebidas na figura de seus amores, e amantes, objetos de desejo ou repulsa, mas não nele mesmo. Drummond igualmente usa desta antinomia, mas, diferentemente, o faz a partir dele próprio. O tempo flui escorrendo por dentro das veias e do corpo dele mesmo. O poeta percebe e reflete a sua degradação, o seu processo de envelhecimento:

O inimigo maduro a cada manhã se vai formando no espelho
no espelho de onde deserta a mocidade.
Onde estava ele, talvez escondido em cabelos escoceses,
em cacheados cabelos de primeira comunhão?
onde, que lentamente grava sua presença
por cima de outra, hoje desintegrada?

Ah, sim: estava na rigidez das horas de tenência orgulhosa,
no morrer em pensamento quando a vida queria viver.
Estava primo do outro, dentro,
era o outro, que não se sabia liquidado,
verdugo expectante, convidando a sofrer;
cruz de carvão, ainda sem braços.

Afinal irrompe, dono completo.
Instalou-se, a mesa é sua,
cada vinco e reflexão madura ele é quem porta,
e esparrama na toalha sua matalotagem:
todas as flagelações, o riso mau,
o desejo de terra destinada
e o estar-ausente em qualquer terra.
3 em 1, 1 em 3:
ironia passionaridade morbidez.

No espelho ele se faz a barba amarga. (“O retrato malsin”).

O que faz com que o envelhecimento para o poeta mineiro seja motivo de reflexão e amargor e não de riso ou sabor de vingança como naquele. Em *O Avesso das coisas*, livro de aforismos, dois deles exprimem claramente a dificuldade e o sofrimento que é para o homem envelhecer e saber-se em vias de acabar: “Chama-se velhice ao estado de deterioração do corpo, que tenta submeter o espírito a igual miséria.” e o aforismo de Hipócrates reeditado, “A vida é breve, a velhice é longa.”²⁴⁴. A última das idades torna-se eterna no plano psicológico e cada vez mais efêmera quanto ao corpo, porque altamente degenerativo.

A juventude na lírica do poeta mineiro, da mesma forma que em Horácio, até porque faz parte dessa fase, revela o pleno vigor da vida, a força, a libido, o arrojo, o extravasar da energia vital, o sentimento e a certeza dessa força vital, indiferente ao maldizer dos outros e às conseqüências:

Torno a bater. Pá pá pá.
As mãos estalam, desejo
e turva oração: Meu Deus,

²⁴⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. **O avesso das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 160-1.

as pernas por que me dano!

Ressoam pela cidade
as palmas no corredor.
Nos quatro cantos já sabem
de minha ardência.
Já me condenam, me prendem
e nunca verei as pernas
sublimes no alto da escada.

Mas bato. Bato rebato. (“As pernas”).

A juventude é, por excelência, efêmera no que diz respeito à evolução do corpo e ao tempo e eterna do ponto de vista psicológico. A cada dia há um crescimento, o findar de um estágio para o surgimento de outro, são muitas as mudanças na fisiologia. É o período em que provavelmente ocorrem mais perdas e ganhos. Período em que a degeneração vem sempre acompanhada de e é sempre suplantada pela regeneração. Muitas vidas e mortes ao mesmo tempo num só corpo.

É uma fase em que o desejo de fazer-se adulto, de tornar-se autônomo e independente e descobrir os segredos da vida são enormes. Tão grandes que parece que o tempo não anda e o mundo se fecha, insistindo em negar o cumprimento das vontades, “É preciso crescer / esta noite a noite inteira sem parar / de crescer e querer / a puta que não sabe / o gosto do desejo do menino / o gosto menino / que nem o menino / sabe, e quer saber, querendo a puta” (“A puta”).

Mais do que em Horácio, na poesia de Drummond, a presença da antinomia juventude-velhice salienta com mais contundência o quanto o tempo é implacável e passa rápido, tanto na juventude quanto no último estágio da vida. Isto porque sua interferência dá-se diretamente sobre o poeta, cuja produção e obra evoluem e entram em derrocada junto com o homem.

f) Degradação dos tempos

Em Drummond, a degradação dos tempos não é apenas o distanciamento gradativo de uma época mítica de ouro, como em Horácio. Era de ouro, lugar ideal, *locus amoenus*, tempo imemorable passado, seu e da humanidade, tempo que “descanta a memória /

do tempo mais fundo / quando não havia / nem casa nem rês / e tudo era rio” (“América”), que de vez em quando é revisitada pela memória e por um boi que vem de onde não há fazendas para transportá-lo “sonho e compromisso ao País Profundo” (“Episódio”). É essa e outras degradações mais, a degeneração da Vida, a do próprio poeta, inclusive. É a decadência física e moral do mundo e da humanidade. A degradação aqui é fruto, principalmente, do “princípio-corrosivo” de que tratara Luis Costa Lima, corrosão psicológica, resultado da dor de viver num mundo que é hostil, causador de sofrimento e remorso.

De modo que a degradação se apresenta na matéria física: 1) humana, nas “feéricas dentaduras, / admiráveis presas / mastigando lestras / e indiferentes / a carne da vida” (“Dentaduras duplas”); no “Corpo, essa obra de arte que se vai degradando com o tempo” (“O Avesso das coisas”), sabendo-se “que toda carne aspira à degradação” (“A mesa”). A degeneração é morte gradativa e lenta: “não se morre uma só vez, nem de vez” (“A mesa”). 2) das coisas, dos prédios e casas: O Hotel Avenida em demolição, restando apenas fantasmas de um tempo e de vidas que já se foram, “Casais entrelaçados no sussurro”, “estrelas italianas, porteiros em êxtase / cabineiros / em pânico”. As casas do poeta que se esvaem no tempo, “A casa sem raiz”, a casa que “não é mais casa itabirana”, a casa em que “Falta... / Falto, menino eu, peça da casa”, ou o “Casarão morto”, “O casão senhorial” que “vira paiol / depósito de trastes aleijados / fim de romance p.s. de glória fazendeira”. As cidades que se degradam a partir da economia: “As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finar-se o reino, / que viram, reviram, viram, / já não vêem” (“Morte das casas de Ouro Preto”). De tudo, “desabava / por toda parte minas torres / edif / ícios / princípios / [...] desabadesabadesabadavam” (“Desabar”). O tempo, a glória e o poder do dinheiro passam, restando apenas “no chão de pedra o lembrete / estercorário da cena” (“Desfile”).

O mundo se degrada e se destrói com as guerras modernas. Tanto que os olhos do poeta são pequenos para ver “o general com seu capote cinza / escolhendo no mapa uma cidade / que amanhã será pó e pus no arame”, “a fila de judeus de roupa negra, / de barba negra, prontos a seguir / para perto do muro” (“Visão 1944”). O homem oprime, reprime e mata seus irmãos sob o tacão de regimes ditatoriais, razão pela qual o poeta pede “Notícias de Espanha”, que, no entanto, “Ninguém as dá. O silêncio / sobe mil braças e fecha-se / entre as substâncias mais duras. / Hirto silêncio de muro, / de pano abafando boca”.

O homem se degrada moralmente – “Entretanto há muito / se acabaram os homens. / Ficaram apenas / tristes moradores”, a ponto de os ratos, reeditando Cícero (*O tempora! O mores!*) proferirem: “– Que século, meu Deus! diziam os ratos. E começavam a roer o edifício” (“Edifício Esplendor”). De modo a não reconhecer mais seus semelhantes: “A

noite desceu. Que noite! Já não enxergo meus irmãos” e a humanidade envelhece. É “Tempo de absoluta depuração” (“Os ombros suportam o mundo”). “Assim nos criam burgueses. / Nosso caminho traçado. / Por que morrer em conjunto? / E se todos nós vivêssemos?” (“O medo”).

O poeta se autocorrói em remorso. Por seu canto não ser uma arma eficaz contra as injustiças que assolam o mundo: “e que vale um canto? O poeta, / imóvel dentro do verso. // cansado de vã pergunta, / farto de contemplação, / quisera fazer do poema / não uma flor: uma bomba / e com essa bomba romper // o muro que envolve Espanha” (“Notícias de Espanha”). Por não poder “sozinho dinamitar a ilha de Manhattan”. (“Elegia 1938”). Remorso da sua relação e incomunicação com o pai, “desejar amá-lo / sem qualquer disfarce, / cobri-lo de beijos, flores, passarinhos, / corrigir o tempo, / passar-lhe o calor / de um lento carinho / maduro e recluso, / confissões exaustas / e uma paz de lã” (“Rua da madrugada”).

Acima de todas as destruições causadas pelo homem, está o Tempo a desgastar tudo e todos, casas, cidades, o homem, a moral. Por isso, Drummond parece desejar o aniquilamento como forma de reintegrar-se ao lugar ideal, o lugar perfeito, a eternidade, que seria o não-tempo, local do exílio perfeito, como no exílio de “Nova Canção do Exílio”:

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.

Além deste estudo, um levantamento estilístico dos poemas corrobora a presença do tempo na lírica de Drummond. Tema que é expresso tanto por meio de uma forma mais clássica, amparado pela permanência da natureza e suas manifestações da passagem do tempo, quanto por uma forma moderna, pautada por marcadores da modernidade num mundo urbano-cosmopolita. Marcadores que demonstram a resistência e a continuidade da tradição, do movimento clássico e a inevitável evolução do pensamento, da arte, da literatura e do curso da história. Neste contexto podemos pensar na eternização dos cânones e na efemeridade do moderno.

Uma análise deste tipo pode reiterar a constância do tema, o tempo e o uso que o poeta faz do *sermo nobilis*, preocupação sua com a linguagem elevada, importantíssima na gramática da literatura clássica, propalada e defendida pelos estudiosos antigos, por referendar o sublime. Todavia, o *sermo humilis* e o que chamo de *sermo quotidianus*, uma das defesas, preocupações e estímulos da estética modernista também se fazem muito bem representados na lírica de Drummond, por isso igualmente referidos aqui.

O mundo clássico antigo dependia da natureza para marcar o tempo e a sua passagem e apenas começava a abstrair-se e livrar-se dessa relação física, corporal. O homem moderno, ao contrário, com a criação dos relógios mecânicos, passou a ocupar-se do tempo naquilo que ele tem de mais psicológico. Tomando como parâmetro apenas o plano semântico, há, na poesia de Drummond, assim como na de Horácio, elementos a delimitar o tempo natural, os ciclos naturais: a noite, o dia, o sol, rios, riachos, a representar o fluir do tempo. Não são preponderantes, como naquele poeta, mas estão lá. A noite e o dia, por exemplo, são substantivos bastante usados, tanto na forma metafórica quanto denotativa. A primeira significando períodos difíceis para o poeta, como “Na passagem da noite”: “É noite. Sinto que é noite / não porque a sombra descesse / (bem me importa a face negra) / mas porque dentro de mim, / no fundo de mim, o grito / se calou, fez-se desânimo. / Sinto que nós somos noite, / que palpítamos no escuro / e em noite nos dissolvemos. / Sinto que é noite no vento, / noite nas águas, na pedra. / E que adianta uma lâmpada? / E que adianta uma voz?”. Período difícil para o homem, quando “A noite dissolve os homens”: “A noite desceu. Que noite! / Já não enxergo meus irmãos. / E nem tampouco os rumores / que outrora me perturbavam. / A noite desceu. Nas casas, / nas ruas onde se combate, / nos campos desfalecidos, / a noite espalhou o medo / e a total incompreensão. / A noite caiu. Tremenda”.

O dia representa o renascer de um novo momento, mudança de ânimo para o poeta, “Mas esquecemos. O dia perdoa” (“Onde há pouco falávamos”), ou o renascer da

esperança utópica, socialista. Ambos, dia e noite, fazem parte da composição claro-escuro a que aludem os críticos. Caracterizam o tempo, não exatamente como o relógio horaciano, a estabelecer a mudança dos dias, das estações, já que o homem moderno dispõe de outros instrumentos mais precisos, mas, sobretudo o psicológico, o estado de espírito do poeta e da humanidade, quando na segunda guerra.

O sol não caracteriza apenas a passagem do tempo, o renascer do dia, mas também a perenidade do seu repetitivo ato de brilhar todos os dias desde os primórdios. A partir dessa idéia, algumas vezes é retomado o sentido e o uso clássico, o substantivo expresso no plural, a marcar o seu surgimento todos os dias, lembrando muitas vezes Catulo, em seu poema número cinco Horácio, em sua ode 5 do livro IV: “se vai mais grato o dia e brilham mais / os sóis”. É o que acontece em “Elegia”, “na fuga deste dia que era mil / para mim que esperava / os grandes sóis violentos”. Ou em “Verão Carioca 73”, com uma nova visita do mito de Apolo, a percorrer o mundo em seu carro veloz, “O carro do sol passeia rodas de incêndio sobre os corpos e as mentes, fulminando-as”. Os dois casos simbolizam a eternidade da natureza, do cosmos e a efemeridade das coisas e do homem: “O sol eterno brilha de novo / e seca a ferida // [...] // mas as ondas, também elas, secam, / e o sol brilha sempre” (“Movimento da espada”). Em outros há a sugestão do começo do dia, a volta à realidade, a continuidade da vida, apesar dos problemas e angústias “e de manhã o sol era menino novo” (“A casa sem raiz”).

Rios, riachos e córregos fluem pela poesia de Drummond e remetem à imagem heraclitiana do fluxo das águas e do tempo, qual “Aquele córrego” que “Não tem / nome nenhum, tão miudinho / ele é. Pois é, qual riacho / qual nada. Ele é mesmo corgo / ou nem isso. É meu desejo / de água que não me afogue / e onde eu veja minha imagem / me descobrindo, indagando: / Que menino é esse aí?”. Águas que repetem a idéia clássica e eternizam-na, tal qual o tempo, o sol e os dias se refazem desde sempre, mais recentemente, desde a época do Império brasileiro, a repetir o sacrifício e a miséria dos negros brasileiros, “Na Penha, o ribeirão fala tranqüilo // que Joana lava roupa desde o Império / e não se alforriou desse regime / por mais que o anil alveja a nossa vida”: (“Repetição”). Líquido constante e eterno, indiferente à efemeridade do homem. “Água-desfecho”, “antessabor da linfa amara / a penetrar-me a língua e a percorrer / o mais furtivo poro de consciência. // Pois submergido estou, a vida é clara, / e não mais necessita de clemência / o epilogado, esvaecido ser”.

As quatro estações do ano até que surgem nas cenas drummondianas, mas de forma distinta das de Horácio, pois não denotam, como relógio, a alteração e a passagem do

tempo. Novamente neste caso, a razão de suas aparições está na caracterização de um estado de espírito. A esse respeito convém lembrar que o clima no Brasil, principalmente na porção tropical, não é muito definido – não apresenta nitidamente quatro estações – como na Europa. Entre os períodos climáticos, destaca-se o mês outoniço de maio, uma estação de melancolia para o poeta, visto que, numa “Tarde de maio”, “Outono é a estação em que ocorrem tais crises, / e em maio, tantas vezes, morremos”. Um pouco mais ameno no Rio de Janeiro, onde “Entre os desmaios de maio, azula o céu carioca”, em que “Maio no Leblon”: “Macio maio! Bem-vindo / aos que, de pupila doente, / refugiavam-se no poente, / dos revérberos da praia”.

Mas de todos os marcadores de tempo, os que mais se sobressaem na lírica do poeta mineiro são os criados pelo homem moderno e já referidos anteriormente: o relógio, símbolo-mor da Modernidade e do capitalismo, o calendário de Mariana, o tráfego das grandes cidades a regular o começo e o fim da jornada de trabalho, como já foi dito. O jornal, fonte de matéria e de trabalho para os poetas modernistas é outro elemento a precisar a passagem dos dias, meses e anos. O bonde (boi da modernidade? – “no curral da manada dos bondes” – “A um hotel em demolição”) é outra figura bastante utilizada na poesia drummondiana: também sugere a fugacidade do tempo, seja como parte do trânsito das grandes cidades no século passado, seja pelo fato de serem regulados por horários rígidos e constantes para levarem os trabalhadores até o serviço. Tempo é dinheiro. “O esplêndido negócio insinua-se no tráfico. / Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e sem cheiro. / Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul, / vem na areia, no telefone, na batalha de aviões, toma conta de tua alma e dela extrai uma percentagem” (“Nosso tempo”).

Na poesia de Horácio, tínhamos visto a presença de referências a elementos da natureza a simbolizar a fugacidade do tempo, da vida, rios, ventos e de outras a evocar a criação humana, os perfumes, o vinho, a literatura e sua transitoriedade. Em Drummond, percebe-se que os produtos elaborados pelas mãos e pela mente do homem (estrada, rua, hotel, bonde, arabesco) são os que caracterizam a fugacidade e os provenientes da natureza, a permanência, a constância, a eternização (raiz, minério, boi), com exceção para ‘flor’.

Representando o primeiro grupo: o da fugacidade, encontramos como exemplos o substantivo viagem e seus correlativos, sob a forma de verbos e adjetivos, além de sinônimos como errar. Viagem é o que caracteriza por si só o transitório, o fugaz, está na raiz da palavra, via, caminho, estrada. Viajar é um ato de não-estar, de romper com a rotina e com a constância, com o *stablishment*. Drummond afirma isso em “Passeios na ilha”:

Realmente, a viagem começa na embaraçosa arrumação das malas, quando desfazemos algo do nosso quadro rotineiro. Os objetos mudam de lugar, são aprisionados, e nós próprios nos exilamos. As ruas do nosso trajeto habitual parecem dizer-nos adeus. Há um risco suspenso em toda viagem, isto é, em toda quebra de costume, e com olhos que finalmente desvirginam a essência das coisas nos despedimos, saudosos, daquilo que simplesmente nos enfadava.

O desejo de voltar segue conosco, entrelaçado ao propósito de ir. Sucederá o mesmo com os que fazem da viagem uma profissão - os pilotos, as aeromoças, os representantes comerciais? Eles sentirão talvez, regressando à casa, essa melancolia que a nós nos invade ao deixarmos a nossa.²⁴⁵

A viagem é um pequeno exílio, um afastamento da cidade, da coletividade, um processo de individuação, “Viajar é notícia / de que ficamos sós à hora de nascer?” (“Elegia transitiva”). Por essa natureza individualizada, divergente, a contrapor o coletivo, o estrangeiro é um problema, razão de preconceito e xenofobia. Em Drummond a viagem é a sua principal condição, é o vaticínio do anjo de que o poeta irá errar, ser *gauche*, é o motivo de sua inquietação: estar preso, não querendo estar, deixar os seus lugares, não o desejando.

A estrada, com sua variação urbana: a rua, é, por excelência, lugar de passagem, para aqueles que têm casa, logicamente. Por sobre este canal de fuga, nada fica, nada se eterniza, nem mesmo a terra que por vezes se acumula à beira. Os carros passam, a água da chuva e os ventos passam. A areia fica até que o vento ou a chuva a carregue até mais adiante. Na “Estrada” do poeta “Foge o tropel da trompa na poeira. / Tudo na terra é sozinho”. A estrada é uma só, tanto quanto o viajante, mesmo que acompanhado. A rua, em proporção menor, também é isso. E é o mundo, “a rua é o mundo que se percorre, a vida que se vive”. O mundo e a vida que se consegue construir, “Meu passo torto / foi regulado pelos becos tortos / de onde venho” (“A rua em mim”). A estrada é rio sem água. O rio seco pode se transformar em estrada. Estrada é também fluxo de tempo.

O hotel, enquanto prédio, é lugar fixo, mas seu destino é atender os que estão de passagem, os viajantes. “Todo hotel é morte, nascer de novo; passagem”, “Todo hotel é fluir”, “por conta dos pecados deste hotel / e de quaisquer outros hotéis pelo caminho / que passa de um a outro homem, que em nenhum / ponto tem princípio ou desemboque; / e é apenas caminho e sempre sempre / se povoa de gestos e partidas / e chegadas e fugas e quilômetros” (“A um hotel em demolição”). Por esses últimos versos, podemos inferir que hotel é metáfora para eternidade, é o círculo sem fim, nem começo. É o que não guarda passado, memória,

²⁴⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 33.

porque as pessoas nele não se fixam, nem almeja futuro, porque seu futuro é a espera por hóspedes, por aquilo que é fugaz.

O bonde pode ser compreendido por sua dupla condição de passagem, de passageiro. Por si só, é fugaz. Circula por uma rota, por uma rua ou estrada e pára rapidamente para subida e descida das pessoas. Não se estabelece, não cria raízes. Em seu interior transporta passageiros, que por ele e com ele, apenas passam, não ficam. É símbolo de fugacidade, pois “Por um tostão passamos em revista palacetes *art nouveau* novinhos em folha / penetramos no verde mistério abissal da Serra (...) / Por um tostão as lonjuras do Prado Mineiro (...) / Viajamos por países modestos de Carlos Prates / e Lagoinha, pelo país violação do Bonfim” (“Hino ao bonde”).

O arabesco é outra palavra que conota algo fugidio, dado o entrelaçamento de linhas, de desenhos. Figura que diante do olhar é, a um só tempo, muitas e uma única, muitas e nenhuma precisamente, como na diversificação de imagens, enlases e desenlaces que o “corpo inventa” na hora do amor, (“Corporal”):

De cinco, dez sentidos, infla-se
o arabesco, maçã
polida no orvalho
de corpos a enlaçar-se e desatar-se
em curva curva curva bem-amada,
e o que o corpo inventa é coisa alada.

Representando o segundo grupo: o da perenidade, podemos citar o minério, a pedra, a raiz e o boi. A pedra, de grande repercussão e impacto no caminho e na poesia de Drummond, é apenas uma parte, uma pequena unidade do extenso reino mineral, de que o poeta também faz parte, por pertencer às Minas, por trazer de Itabira, “cidade toda de ferro”, “oitenta por cento de ferro nas almas”, por trazer na sua essência, na sua alma, este metal. A pedra é, por natureza, estática, dura, bruta, inflexível, perene. Quando “no meio do caminho” torna-se um problema, uma questão para resolver, um universo por construir, uma lírica por criar.

A raiz, mesmo pertencendo ao reino vegetal, perecível, nem por isso deixa de sugerir firmeza, base de sustentação que é. Por jazer enterrada é a parte que se mantém mais protegida, mais distante da fragilidade, da efemeridade do que está exposto: o caule, as folhas, as flores e frutos. Em sentido figurado, raiz é a origem familiar, extremamente cara ao poeta,

“Meu passado / meus ossos de família / minha forma de ser / é de braúna” (“Braúna”). É a sua origem telúrica, regional: “Minas é dentro e fundo” (“A palavra Minas”) e transcendente, “Vinde feras e vinde pássaros restaurar em sua terra este habitante sem raízes / que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência rupestre.” (“Chamado geral”).

Davi Arrigucci Júnior, numa bela análise do poema “Áporo”, proporciona-nos uma leitura oportuna para pensar e estender a idéia de raiz e minério a outros textos do poeta mineiro:

A raiz, labirinto vegetal e subterrâneo, é ainda um elemento de ligação entre o exterior e o interior e, como o coração, é sentida intimamente como uma espécie de matriz da vida de que se alimenta todo o organismo, ao mesmo tempo em que se enterra, como algo morto é próximo do mineral. O minério, precioso pela raridade e o difícil acesso, sugere da mesma forma a dificuldade labirintica e enterrado como a raiz, escondido da vista, como ela desperta a imaginação para o que se oculta misteriosamente.

Postos juntos, “raiz” e “minério” evocam, além do mais, com seu atilho de conotações, a origem, a esfera do trabalho e da mitologia pessoal do poeta: a raiz encravada na terra de Minas; a mineração que deu nome ao Estado; o próprio trabalho poético drummondiano, muitas vezes associado metonimicamente à sua terra natal, ao minério de ferro de Itabira, que sempre lhe pesou na alma, à lavra como ato de lidar com as palavras – mineração à cata de outro ouro mais difícil que o levado das Minas.²⁴⁶

Raiz e minério representam a eternidade, o início e o fim. A pedra bruta como origem, algo a ser burilado, a raiz à espera de fazer nascer à planta. Pedra e raiz como morte, de volta para debaixo ou para junto da terra ao fim, sob a forma de poeira ou semente.

O boi, embora animal, mortal e efêmero, na lírica drummondiana, sugere a quietude que o poeta não tem e não consegue alcançar. É a lentidão, o apascentamento que, diferente das cidades pequenas, o seduz, porque repletos de pensamento, reflexão, ruminação, quando ele vê os homens, “E como neles há pouca montanha, / e que secura e que reentrâncias e que / impossibilidade de se organizarem em formas calmas, / permanentes e necessárias”. O boi é a lembrança do seu passado familiar de fazenda. É a memória de um bucolismo não mais possível na modernidade, apenas episódico, “alheio à polícia / anterior ao tráfego” (“Episódio”).

As flores, a rosa em especial, devem ser tratadas à parte nesta seção, visto que normalmente são símbolos de delicadeza, graça e efemeridade. É o caso de um certo “Girassol” que, para o poeta, é “flor do desejo mais efêmera que qualquer outra flor”. Mas, de maneira geral, Drummond entende a flor e a descreve forte, inteligente a buscar espaços para

²⁴⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 92-3.

sempre nascer, como “A Rosa do Povo”. Para ele, a flor é eterna porque morre, porque encerra seu ciclo de vida. “Eterna é a flor que se fana / se soube florir” (“Eterno”). Para ele, a flor não é frágil, mas resistente ao poder constituído, à burguesia, ao homem e seus sabores, “Uma flor nasceu na rua [...] Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o tédio, o nojo, o ódio” (A flor e a náusea”).

Em matéria de linguagem, o que se verifica na lírica de Drummond é um farto manancial lingüístico, sobre o qual ele opera utilizando-se desde um vocabulário erudito, com direito a arcaísmos e expressões latinas, até palavras de baixo calão. Creio que a escolha do autor por essa grande variedade vocabular, para além da poética modernista de propor o coloquialismo, passa pelo seu devotamento, respeito e luta com as palavras, de onde a sua preocupação com todos os tipos, clássicas, populares, coloquiais, estrangeiras, regionais, gírias. Daí o fato de podermos falar e pensar na dicotomia *sermo nobilis* e *sermo humilis* e as suas implicações em razão de literatura clássica e moderna.

O *sermo nobilis*, expressão típica da poesia e da poética clássicas, é observado na obra de Drummond através do emprego de um léxico e de uma estrutura sintática de cunho erudito, porque moldados numa morfologia e sintaxe advindas do latim e do grego. Algumas vezes, por conta de uma proposição poética e estilística de retomar formas mais clássicas e linguagem mais rebuscada, proporcionando um ambiente mais distinto, distante do comum e corriqueiro, sublime, como em “Tempo e olfato”:

Que me quer este perfume?

Nem sequer lhe sei o nome.

Sei que me invade a narina

como incenso de novena.

Que me passeia no corpo

como os dedos tangem harpa.

E me devolve ao pretérito

e a um ser de lava, quimérico,

ser que todo se esvaía

pela porta dos sentidos,

e do mundo, em que saltava,
qual dum espelho lascivo,

retirava a própria imagem
na pura graça de origem...

Cheiro de boca? de casa?
de maresia? de rosa?

Todo o universo: hipocampo
no mar celeste do Tempo.

Nestes versos, notam-se algumas orações e estruturas sintáticas distantes do falar cotidiano “Nem sequer lhe sei o nome” ou “qual dum espelho lascivo”. A última estrofe, um pensamento todo pautado por sintagmas, sem a presença de verbos, indica um modo de organização tipicamente das línguas clássicas e da lírica. Um léxico poético: “os dedos tangem harpa”, “quimérico”, culto “pretérito”, hipocampo.

Por vezes, o uso do *sermo nobilis* funciona como ironia, dirigida à futilidade e alienação de burgueses, freqüentadores de uma praia do “Verão carioca 73”, sem “esquírolas de consciência”. Outras vezes é recurso lúdico-lírico, por exemplo, nos versos de “Ssombração” [sic]. O léxico erudito “Claudicava da perna”, “Baixando de seus mundos / intersidéreos”, “e carpe de mansinho”. Com isto, refere-se ao fantasma em evidência no texto e soa antiquado, sugerindo a antiguidade e o isolamento do “avejão” num Rio de Janeiro moderno, representado, neste caso, pela gíria “E o pobre, na sinuca” e pelos estrangeirismos, “O fantasma sem chance / não dizia baibai, / peídemonanfance // nem outras falas doces [...]”. O contraste das duas variantes lingüísticas invoca a longa distância espaço-temporal e moral entre aquele e os moradores do “Flamengo à Tijuca”, bem como a impossibilidade de comunicação e do assombro destes para com aquele, embora a recíproca não deva ser verdadeira.

Ainda dentro do universo e da proposta de erudição e sublimação, há as expressões latinas que revigoram a idéia de um *sermo nobilis*. Apesar de o menino Carlos na escola “recusar” o latim: “não entendo, não engulo este latim: “*Perinde ac cadaver*” (“Recusa”), o poeta adulto o adota como recurso lingüístico-poético em sua obra. Aproveitando o freqüente uso da língua latina pela Igreja, pela Ciência, pelo Direito e mesmo no cotidiano das línguas ocidentais, o poeta itabirano utiliza-os bastante em seus textos.

Se as fórmulas eruditas escolhidas por Drummond atestam a tradição do *sermo nobilis* na lírica ocidental, a variação lingüística menos nobre, comum, cotidiana corroboram a sua adesão à estética modernista. Neste caso, o *sermo humilis* se mostra diversificado por meio de formas orais, menos afeitas à escrita e a sua aceitação na literatura. São regionalismos, reduplicações, repetições, diminutivos, onomatopéias. Mas há também, na lírica drummondiana, alguns termos curiosos e estranhos para os cânones modernos, a que denomino *sermo quotidianus* e o nome se justifica tendo em vista que é veiculado por meio de e a partir do advento da mídia, dos meios de comunicação e das novas tendências artísticas, das novas tecnologias. Reproduzem os nomes de produtos comerciais da época, da moda, alguns já inexistentes, estrangeirismos, gírias, caracteres matemáticos ou comerciais, neologismos e brincadeiras lingüísticas.

Entre as marcas de oralidade, poderia se destacar o modo de falar de pessoas comuns, indiferentes ao eruditismo, em: ‘quede’, expressão bastante recorrente e já apontada por Gilberto Mendonça Teles – “A rua acabou, quede as árvores?” (“Coração numeroso”), “corgo” para córrego (“Aquele córrego”), “quentando”, em vez de “esquentando” – “a família mineira / está quentando sol” (“Sesta”), “pissui” para “possui” – “e na minha terra ninguém pissui” (“Romaria”); o advérbio mais no lugar da conjunção aditiva – “afugentar cobras mais carrapatos” (“*Melinis Minutiflora*”), “mais o boi mais o burrinho” (“O que fizeram do Natal”); as forma orais: “abença” (“Noturno”), “tá!” (“Apelo aos meus dessemelhantes em favor da paz”); os coletivos “saparia”, para sapos (“Festa no brejo”), “a povama deslumbrada” (“Desfile”).

O grotesco, da mesma forma, tem sua representação no uso de palavras e expressões de baixo calão. Não são constantes, mas aparecem. Nesse contexto, Drummond se aproxima mais da concepção poética de Catulo e diverge da proposta de Horácio, ao aplicar tanto o *sermo nobilis* quanto o *humilis*. É o que se vê já no título e depois no corpo do poema “A puta”, ou nos xingamentos ditos no calor de uma “Briga”: “Putas que pariu” e “A sua, fio da puta”. Na “Higiene Corporal”, em que “Junto à latrina, o caixote / de panos de limpar cu / de menino”.

A escolha do poeta tanto pelo *sermo nobilis* quanto pelo *sermo humilis*, das muitas variações lingüísticas, de padrão erudito e popular, de gírias e regionalismos, de palavras nobres e vulgares, de um estilo clássico e moderno, permite-nos perceber o quanto sua poesia foi eclética, múltipla, complexa e o amor que ele nutriu pelas palavras, de todas as ordens e classe, um “amor sapiente”, semelhante ao que ele tivera para com os amigos, os simples e os intelectuais, para com as cidades pequenas (Itabira e outras) e grandes (Rio e

Belo Horizonte), “um sapiente amor / me ensina a fruir / de cada palavra / a essência captada, / o sutil queixume” (“O lutador”).

Para encerrar este capítulo, observamos que Drummond não pontua de modo explícito os versos de Horácio em sua obra, mas trabalha com temas extremamente caros àquele, ao homem antigo e o de todas as épocas: o tempo, a efemeridade da vida e a longevidade da arte. Temas que nos são transmitidos pelos clássicos greco-romanos, pela cultura e literatura ocidental e que passam, necessariamente, também pelo poeta venusiano. O poeta mineiro, ao dialogar com a tradição lírica ocidental, dialoga indiretamente com aquele e faz-se também clássico. Ao fazer isso, olha com cuidado e carinho para o passado, conserta os estragos do tempo na história da literatura e da cultura ocidental, pára novamente ao repetir os grandes temas e as grandes questões humanas: o tempo, o espaço, a cidade, a arte e os artistas, a morte e a vida passageiras, razão pela qual se pode dizer: de Drummond a Horácio, o tempo repara.

4 DE HORÁCIO A DRUMMOND O TEMPO DISPARA; DE DRUMMOND A HORÁCIO, O TEMPO REPARA.

“Só o presente é verdade, o mais promessa...
O tempo, enquanto discutimos, foge:
Colhe o teu dia – não no percas – hoje!”
(Horácio, I,11)

“Assim se passam os dias,
os anos, a eternidade.”
Carlos Drummond de Andrade
(“Os romances inocentes”)

Dois mil anos separam as épocas vividas por Horácio e Drummond. Isto, a princípio, pode parecer inconciliável. No entanto, as obras dos dois poetas revelam-se passíveis de contraposições, se considerarmos suas semelhanças e diferenças no que diz respeito a dois importantes temas para o homem: a morte, a efemeridade da vida, o tempo. Embora muitas coisas tenham mudado nestes dois milênios, apesar das distâncias espaços-temporais, o que se nota são mudanças nas idéias, nas concepções históricas, políticas, sociais e culturais que amparam os dois homens e as duas civilizações, mas não na essência humana. Com todo o desenvolvimento tecnológico, com os avanços científicos da modernidade, com toda a soberba e autoconfiança atual, o homem permanece frágil e a sofrer com os mistérios da vida, com o envelhecimento e a morte. Continua a buscar sua continuidade e eternização, seja por meio da arte, da glória, seja por meio da descendência.

O objetivo deste capítulo é confrontar as duas Artes Poéticas, a antiga e a moderna, ilustrando agora com os textos de Horácio e Drummond; demonstrar as transformações e/ou as manutenções de grandes temas: a morte, a efemeridade da vida, o amor, o tempo, idéias e preocupações que ajudaram a construir a história da Literatura, bem como da humanidade e, logicamente, as obras destes dois poetas. O estudo das Artes Poéticas permite-nos visualizar o quanto o mundo se modificou, enquanto a análise de suas poesias nos possibilita entender em que medida o homem mantém-se igual.

4.1 CLASSICISMO, HORÁCIO E DRUMMOND.

Nos períodos clássicos antigos, as artes, entre elas a Poética, a arte da palavra, sempre estiveram a serviço das cidades. A Arte servia de instrumento pedagógico para as populações. Atingia a todos, inclusive os que não tinham acesso à escrita, de onde advém a importância das artes plásticas e do teatro na Grécia, por alcançar mesmo aqueles que não lidavam com as letras. Nestas condições, ela funcionava como intermediária entre a Cidade e o cidadão, entre comandantes e comandados, transmitindo valores políticos, religiosos e morais.

Os estudos e a compreensão antiga sobre Poética apontam para a valoração de artes maiores e menores. No que tange à Literatura, os estudiosos reiteram a grandeza da Tragédia e da Epopéia, não apenas por seu tamanho, por serem mais extensas, mas muito mais pelas qualidades humanas que defendem e expressam, pelos valores nobres e sublimes, pelo espírito de coletividade, pelo seu aspecto histórico e político. Dentro desse contexto, a Lírica não é desconsiderada. Entretanto, por ser uma manifestação mais individualizada, por atender às preocupações e aos sentimentos expressos por um indivíduo, é tida como arte menor. É menor não em qualidade, mas na quantidade. É menor porque parte de uma pessoa isolada, sem força política, visto que o indivíduo e a individualidade não têm grande significação e importância para a coletividade.

Aristóteles, ao refletir sobre *A política*, afirma que a Cidade provém da natureza, porque a “sociedade, que se formou da reunião de várias aldeias constitui a Cidade”, porque é da natureza humana viver em sociedade, “o homem é naturalmente feito para a sociedade política”²⁴⁷. O pensador grego trabalha com valores de grandeza e pequenez, tanto morais quanto de tamanho, para quem a sociedade, a Cidade é grande e plena, o indivíduo, pequeno e frágil. Assim,

O Estado, ou sociedade política, é até mesmo o primeiro objeto a que se propôs a natureza. O todo existe necessariamente antes da parte. As sociedades domésticas e os indivíduos não são senão as partes integrantes da Cidade, todas subordinadas ao corpo inteiro, todas distintas por seus poderes e suas funções, e todas inúteis quando desarticuladas às mãos e aos pés que, uma vez separados do corpo, só conservam o nome e a aparência, sem a realidade, como uma mão de pedra. O mesmo ocorre com os membros da Cidade: nenhum pode bastar-se a si mesmo. Aquele não precisa dos outros homens, ou não pode resolver-se a ficar com eles, ou é um deus, ou um

²⁴⁷ ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 3.

bruto. Assim, a inclinação natural leva os homens a este gênero de sociedade.²⁴⁸

Por aí, podemos pensar que são os mesmos caminhos e raciocínios trilhados pelo estagirita para tratar ou deixar de tratar da poesia lírica, por ser esta, fruto de um produto individual, menor, por ser uma parte e não um todo, o indivíduo e não o coletivo.

No mundo antigo, o homem integra a natureza e a ela se submete. Respeita os deuses e todas as hierarquias, divinas e humanas. Dificilmente ousa desafiar os mais velhos, os mais antigos, a tradição. Antes, pelo contrário, exalta-os e entende que o melhor está no passado, e quanto mais longínquo, melhor.

A arte de então se origina do espírito religioso e político. Nasce da sociedade e à Cidade se faz atrelada, assim como todas as coisas, todos os homens, razão pela qual a reverencia. A arte antiga é pedagógica. É usada para a formação do cidadão a fim de que ele viva em conjunto, que ele viva para a coletividade. Enquanto imitação, a arte copia a grandiosidade da natureza, dos deuses, da Cidade, enaltece todos os feitos nobres para que os cidadãos assim o façam.

Antes de ganhar espaço no cenário cultural grego, no período alexandrino, a Lírica foi reconhecida por seus préstimos aos dois grandes gêneros de distinção por aquela época, as poesias trágica e épica, como auxiliar no canto e na dança dos coros. Dessa forma, é que ela é referida, quase descrita, na *Poética* de Aristóteles e de outros escritores da época.

Com Alexandre, o Grande, o Ocidente começa a experimentar o processo de universalização e de supremacia de uma única força e voz sobre a de muitos, *E pluribus unus*, que terá continuidade depois com o Império Romano e mais tarde com o cristianismo. É quando a lírica se torna mais independente e passa a ser aceita com mais autonomia.

Das partes que compõem o todo da *Poética*, da Literatura, ou ainda, da Poesia, de que tratara Aristóteles, estão o pensamento e a expressão do autor. A esse respeito os três filósofos da Arte, o estagirita, Horácio e Longino, são categóricos em afirmar que o sublime é o que deve ser buscado pelo poeta, tanto no plano do pensamento como no da expressão. Longino reproduz as palavras de Platão, que exemplifica da seguinte maneira a visão oposta ao sublime: “Aqueles que não experimentaram a razão e a virtude [...] repastam-se à tripa forra e copulam [...] à maneira dos brutos, sempre de olhos baixos para a terra e para as mesas”²⁴⁹. O sublime, pois, é a tentativa de voltar-se e aproximar-se do divino, do que há de mais elevado. Os deuses, protetores da pátria e dos homens, juntamente com tudo o que lhes é

²⁴⁸ ARISTÓTELES. **A política**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 4-5.

²⁴⁹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 85.

próprio e característico, são paradigmas que devem ser sempre perseguidos, se possível imitados pelo poeta e, por extensão, pelos cidadãos.

Na lírica de Horácio, vislumbram-se muitas passagens em que o sublime se mostra no pensamento e no conteúdo expresso de determinados poemas, sobretudo naqueles em que trata da *aurea mediocritas*, quando afirma que o melhor da vida não está nos extremos, nem na materialidade, na riqueza econômica que o mundo romano consegue oferecer, mas na virtude e na honra, entre elas, a de morrer pela pátria e pelos amigos:

[...] somente àquele
 esse nome lhe cabe que, sábio, usa
 os dons dos altos deuses concedidos,
 que pobreza padece aborrecida
 que mais teme a desonra do que a morte,
 que a entregar não se esquiva a própria vida,
 em defesa da pátria e dos amigos. (Ode 9, IV).

Longino fala de cinco fontes geradoras de linguagem sublime. Duas seriam inatas: o dom da palavra e a emoção veemente. As outras três, a moldagem das figuras, a nobreza de expressão e a linguagem figurada, segundo ele, adquirem-se pela prática. E considera “belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos”. As duas primeiras, as inatas parecem evidentes na obra de Horácio, apesar de que a emoção possa ser entendida como mais contida, para nossa visão pós-romântica. É inegável, entretanto, que a lírica horaciana é sublime, tendo em vista que agrada a todos sempre, mesmo dois mil anos depois.

A nobreza de expressão pode ser conferida no que se convencionou chamar de *sermo nobilis*, que é uma linguagem elevada e erudita. No caso de Horácio, isto é perceptível tanto no campo semântico pela escolha dos vocábulos quanto no sintático com suas estruturas fragmentadas, entrecortadas, muito ao estilo clássico, pois as línguas antigas permitem uma grande flexibilidade.

Horácio, em sua *Ars Poetica*, enquanto teórico da Poética, não se revela purista, antes vê na criação de neologismos a possibilidade de ressaltar, distinguir os vocábulos comuns e simplórios, de sublimá-los desde que amparados pela tradição filológica grega. Longino reitera a conceituação de sublime e não-sublime: “as coisas úteis ou apenas necessárias ao homem são encontradiças, mas o que suscita admiração é sempre o raro”²⁵⁰.

²⁵⁰ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 105.

Abrandamento compreensível entre poetas e estudiosos num mundo pós-alexandrino a prenuir as raízes de um individualismo e de uma modernidade.

A respeito da tradição, vimos que o mundo antigo é, por excelência, voltado para o passado. Assim, tudo o que invocava o passado voltava-se, apontava e mais se aproximava do modelo a ser imitado. O presente é ruim em relação ao tempo anterior, e o futuro será pior ainda em relação ao atual. Nisso tudo, não havia nenhum demérito em desconsiderar as realizações aqui e agora. Devia-se sempre fazer o melhor, ser paradigma de virtude, sem querer ser o melhor, porque impossível. Melhores, mais sábios, bravos e heróis, contudo, só os antepassados, os maiores dentro dessa escala degenerativa. Valor que implicará esse conceito de beleza formulado por Longino, “Belo, na verdade, e merecedor de coroa de glória é esse combate em que mesmo em ser derrotado por gerações anteriores não deixa de haver glória”²⁵¹. Isto é tradição, cuja significação dada no dicionário de Ernesto Faria, encaminha para ‘ação de entregar, transmitir’; ‘narração histórica’; ‘transmissão de conhecimentos, ensino’, ou seja, a tradição implica doação do conhecimento, da arte, da cultura. É repassar algo para apropriação de outrem. A glória, o mérito é dado para o povo, para a nação, para os feitos dos antepassados, para a coletividade e não para o indivíduo que conta ou canta, para um autor.

Em sua obra, Horácio opera fundamentalmente com o sublime, mesmo quando trata de questões consideradas mundanas, como a sensualidade e as desavenças, pertencentes ao universo físico, corporal, limitado, finito. O teor elevado estaria no plano moral, religioso, na valorização à pátria, à família, aos deuses; ou na escolha de palavras e de uma linguagem não-usual (em negrito no texto a seguir), no uso de imagens para exemplificar e tornar vivas as idéias do poeta (em itálico no texto), mesmo em questões não tão nobres, como o que se verifica na contenda do poeta para com um desafeto, expressa no epodo 6:

*Por que **vexa a tua ira** ao pobre peregrino,
se ante os maus se detém?*

Volta, pois, contra mim teu ódio pequenino,
que morderei também.

Molosso ou fulvo cão lacônio experto e leve,
amigo do pastor,

²⁵¹ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 85-6.

perseguirei, de orelha erguida, sobre a neve,
 seja a fera que for:
 enquanto tu, **cheio ainda o bosque do teu brado,**
 te mostras tal qual és,
 afagando a erva tenra, **exurgida a teus pés...** (Grifos meus).

[“Quid **inmerentis** hospites uexas, **canis** / *ignauus aduersum lupos?* /
 Quin huc inanis, si potes, uertis minas, / et me remorsurum petis? /
 Nam qualis aut Molossus aut fuluus Lacon, / amica uis pastoribus /
 agam per altas *aure sublata* niues / quaecumque praecedet fera; / **tu,**
cum timenda uoce complesti nemus, / proiectum odoraris cibum”.]

Contudo, nem só de sentimentos elevados é composta a poesia horaciana, pois a sensualidade, os desejos lúbricos, o humano também se fazem ver: “Ou, quando, com palavras de violência, / censura o meu fastio: “Assim, não falhas, / com Ínaca; com ela, podes bem, / três vezes e, uma só, comigo, e mal! / Miserável pereça aquela Lésbia, / a quem, pedindo um touro, a ti me trouxe, / fraco, impotente, quando eu tinha Amintas / de Cós, em cujo corpo se implantava / nervo mais rijo e forte do que nova / árvore, nas colinas. A que, pois, / essa pressa em, três vezes, mergulhar, / no múrice de Tiro, a lã de esponja?”.

Drummond, do mesmo modo, trabalha com o sublime enquanto matéria de sua poesia, visível no prestígio dado às raízes, a sua terra, a sua família, às artes, no respeito e questionamento sobre a vida e a morte. Na linguagem, o sublime está na escolha de determinados vocábulos, eruditos, técnicos, científicos ou já raros para a época, economicamente distribuídos, sem que sejam cansativos na leitura ou pareça ostentação, como os que se podem notar em “Canto negro”:

O mau era o nosso. E amávamos
 a comum essência triste
 que **transmutava** os carinhos
 numa **visguenta** doçura
 de **vulva negro-amaranto,**
 barata! que vosso preço,
 ó corpos de antigamente,
 somente estava no dom
 de vós mesmos ao desejo,
 num entregar-se sem **pejo**

de terra pisada.

Amada,
talvez não, mas que cobiça
tu me despertavas, linha
que subindo pelo **artelho**,
enovelando-se no joelho,
dava ao mistério das coxas
uma ardente **pulcritude**,
uma graça, uma virtude
que nem sei como acabava
entre as moitas e **coágulos**
da **letárgica** bacia
onde a gente se **pasmava**,
se perdia, se afogava
e depois se **ressarcia**. (grifos meus)

Todavia, o poeta itabirano é moderno e reflete isso na contraposição ao sublime, via linguagem e temática do comum, do humano, do grotesco até, na fala e palavreado dos homens comuns, desprestigiados política, lingüística e culturalmente. Gente de “Saber incompleto”:

– Mecê, cumpádi, já porvou
bunda de tanajura torradinha?
– De tanajura, cumpádi,
inté hoje não.

Horácio é, indubitavelmente, clássico na forma e na substância de que trata. Drummond é moderno, mas como negar alguns ímpetos clássicos na expressão e em algumas formas poéticas?

4.2 OS POETAS E A(S) CIDADE(S)

Na relação entre o poeta e a Cidade, o que se observa é que nas sociedades clássicas o poeta tem um papel importante, porque é ele que, juntamente com outros artistas, é responsável pela propagação ideológica. Num mundo em que a escrita ainda não está amplamente estabelecida entre as populações, os objetos artísticos cumprem a função de socializar informação e conhecimento. De tal modo que o artista e a arte são porta-vozes do Estado, propagadores de ensinamentos. As artes não são apenas para deleite, como na modernidade, mas principalmente educativas. As obras são objetivamente instrumentos de manifestação do ideário político, religioso e moral, muito mais do que em nossos dias. O poeta, por ser um dos poucos que sabe ler e escrever, tem responsabilidades sociais, políticas e quase que religiosas; está a serviço da Cidade, mais do que todo e qualquer cidadão. No caso de Horácio, num grau mais elevado ainda, tendo em vista que fez parte do seleto grupo de artistas amparados por Augusto e Mecenas, e por essa razão está comprometido com o enaltecimento da pátria, dos deuses:

Essas paragens, Jove
as reservou para uma raça pia,
quando inquinou de ferro a idade de ouro;
endureceu os séculos, primeiro,
com o bronze; depois, mais, com o ferro,
dos quais fuga se deu ao homem pio,
sendo eu próprio o profeta que o predisse. (*Epodo* 16).

Não devemos esquecer que Roma, nesse caso, não é apenas a cidade, mas o Império, *Urbs et Orbis*, a quem o vate deve se dirigir: “Ó tu, da Itália toda, ó tu, de Roma, / a senhora do mundo, vigo guarda, / o cita errante, o medo, o indo te admiram / e o nunca dantes dominado Cântabro!” (IV,14).

Além da cidade, o poeta venusiano louva os deuses protetores, a quem pertence a urbe. Alerta o povo da sua inferioridade e obediência, inspira-o do sentimento nacional de *pietas*, de subserviência incondicional. “Porque te reconheces / menor que os deuses é que, enfim, imperas: / são eles o começo e o fim de tudo” (III,6). Relembra o passado histórico, de honra e trabalho da raça, “a máscula / prole dos rústicos soldados, doutos / em as glebas

lavar, com enxadões / sabelos e em a lenha recolher” (III,6), os feitos heróicos e os governos de seus dirigentes “Citarei logo a Rômulo, a Pompílio e seu reino feliz”²⁵².

A atuação político-pedagógica pode ser avistada no excerto abaixo, pelos maus exemplos, aqueles que não devem ser seguidos pelos cidadãos, os descuidos para com as coisas da pátria e o gosto pelos estrangeirismos: “Já não sabe o menino / livre montar a cavalo / nem caçar e entende mais / de brincar com o aro grego / ou de jogar os dados ilegais, enquanto com perjúrio seu pai engana o hóspede / e o sócio com empenho de juntar grandes somas / para seu herdeiro indigno”.

Como vate, o poeta antigo está voltado e integrado à Cidade e, por extensão, à natureza. Dos deuses protetores e das musas, recebe o sopro que o inspira e o torna capaz de cantar todas essas grandezas. “As cidades vencidas e os combates / desejando cantar, Febo me adverte, / ao som de sua lira, não cometa / o mar tirreno em minhas frágeis velas” (IV,15). Nessas sociedades, extremamente hierarquizadas, sem muitas possibilidades de rompimento de tais entraves, o poeta está acima do povo, do cidadão comum, abaixo dos governantes e em contato com os deuses, de quem recebe conselhos e inspiração. Ao povo se dirige. Nem por isso, Horácio deixou de cantar assuntos de seu interesse particular e de foro íntimo, como comprova o epodo 6:

Por que vexa a tua ira ao pobre peregrino,
se ante os maus se detém?
Volta, pois, contra mim teu ódio pequenino,
que morderei também.

[...]

Cautela! que ando sempre e sempre preparado
contra os maus como tu,
de Licambes tal como o genro desprezado
ou de Búpalo o imigo implacável e cru!

²⁵² Tradução minha, em conformidade com a espanhola de Manuel Fernández-Galiano e Vicente Cristobal. In: HORACIO. **Odas y epodos**. Madri: Cátedra, 1997, p. 299. “Citaré luego a Rômulo, a Pompílio y su reino feliz” (II,9).

“Ya no sabe el niño / libre montar a caballo / ni cazar y entiende más, si le preguntas, / de jugar al aro griego / o a ilegales dados, mientras con perjurio / engaña su padre al huésped / y al socio en empeño de acopiar caudales / para su heredero indigno” (III, 24).

Supões que, se, feroz, alguém contra mim vier,
inulto, hei de chorar como um parvo cabritinho?

Com o poeta moderno, as mesmas coisas já não procedem. Em primeiro lugar, porque o homem não está mais integrado à natureza, muitas vezes não mais acredita em deus(es). Em segundo, porque a cidade, enquanto espaço político, não se apresenta mais como foco único e legítimo de existência e de localização do cidadão. Este, cada vez mais fragmentado, pertence à cidade, à região, à nação, ao estado (assim como ele, dividido) a quem deve respeito, tributos. O cidadão, algumas vezes, pertence a si próprio. E o Estado agora é uma instituição abstrata, longínqua, inatingível, criado artificialmente pelo homem moderno que, por essa e por outras invenções, julga-se superior. Criador de invenções e façanhas semelhantes a dos deuses, desestabiliza as antigas hierarquias, isola-se no reino da natureza, fragmenta a vida e torna-se solitário.

Deste modo, a cidade de Drummond não é uma, mas várias. É Itabira, a principal, porque foi onde tudo começou. É Belo Horizonte, Rio de Janeiro, as cidades históricas mineiras, as frias Friburgo e Petrópolis, e até as urbes que ele nem conheceu, embora tenha visitado em sonho, em desejo ou pela leitura: Paris, Madri, Londres, Stalingrado. A cidade do poeta mineiro é fragmentada, é a sua coleção de cacos. É a reunião de muitas urbes. E não é nenhuma delas. “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração. / Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. / Passa também uma escola – o mapa – o mundo de todas as cores. [...] Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra. / Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios” (“América”). Isto porque o poeta não tem sossego, como Carlitos, está sempre em viagem, a vagar pelo mundo. Vive no não-lugar e no não-tempo.

O poeta moderno está, pois, sozinho, isolado do mundo, da(s) cidade(s), incomunicável, incompreendido pela sociedade e pela multidão. Assim, muitas vezes, está Drummond:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

[...]

Esta cidade do Rio!
 Tenho tanta palavra meiga,
 conheço vozes de bichos,
 sei os beijos mais violentos,
 viajei, briguei, aprendi.
 Estou cercado de olhos,
 de mãos, afetos, procuras.
 Mas se tento comunicar-me.
 o que há é apenas a noite
 e uma espantosa solidão. (A bruxa).

4.3 MODERNISMO, DRUMMOND E HORÁCIO.

O modernismo surge como rompimento da tradição, rompimento com o passado e com a natureza. Após um longo processo de mudanças no Ocidente, iniciado com a Renascença, a modernidade se depara com um mundo e uma Lírica bem distintos da época clássica. O surgimento do jornal, enquanto fonte de informação e formação de opinião, desata o elo da Literatura com o seu caráter largamente pedagógico-político. A complexidade da política desde a formulação das nações modernas distancia a arte do Estado, tanto quanto o país do cidadão. O desenvolvimento de novas tecnologias desobriga as artes da necessidade de um realismo, de uma mimese. O surgimento da burguesia possibilitou a ascensão do indivíduo e do individualismo. A industrialização permitiu a multiplicação e o supercrescimento de tudo. As distâncias do planeta diminuíram e o tempo de realização das tarefas se acelerou. Na medida em que o mundo ficou conhecido em todos os seus limites físicos, o homem, com o aporte da ciência, partiu para as especificidades, para o estudo e compreensão do microcosmo que compõe a matéria universal. Desse modo, a visão humana e o mundo observado se fragmentaram.

Neste panorama, a literatura e a poesia acompanham tais evoluções e também se modificam, particularizam-se e estilham-se. Os dois gêneros clássicos começam a perder, juntamente com a força política e social da aristocracia, a importância e a sofrer transformações. A épica e a tragédia diminuem seus tamanho e poder, deixam de ser coletivas, particularizam-se, individualizam-se, decaem da representação aristocrática para a

representação burguesa, tornam-se romance, crônica, conto, drama. E a lírica, já com a contribuição dos poetas do período alexandrino, torna-se independente, livre da subserviência que devia àquelas. Com a modernidade, tende a ser mais reflexiva e individualizada.

Por oposição aos gêneros épico e trágico, por serem históricos, políticos e coletivos, a Lírica, de acordo com Staiger, é a-histórica, casual e subjetiva. Motivada por situações e sentimentos que dizem respeito apenas a momentos individuais vividos pelo eu-lírico, ela é comum tão somente àqueles que se dispõem, de acordo com seu estado de espírito, a conferir as experiências pessoais e acidentalmente partilhadas. Sua recepção é feita em ambiente compartilhado espontaneamente, externo e alheio aos acontecimentos que interessam à cidade, à coletividade. É casual porque depende de que a vivência do poeta coincida com a do leitor/receptor para poder ser dividida. É a-histórica porque o homem disposto liricamente é “bem limitado”, mantém-se uno à paisagem enfocada naquele momento, mantém-se uno com o passageiro e não com o eterno. Limita-se no tempo, o instante e no espaço, o lugar ou objeto enfocado. Não se liga a, nem se preocupa com o passado, histórico, e tampouco com a cidade. Como grande marca, a lírica, no dizer de Staiger, “não encerra responsabilidade”, não prioriza o passado, não prioriza o futuro, tampouco a coletividade, presa ao instante como está.

Sob esta ótica, Horácio é igualmente histórico e casual. Histórico, ao atender aos preceitos da arte como pedagogia, presta serviço político de vate à *Urbs*. No epodo 2, em favor da política do imperador Augusto. Quando o poeta exalta os antigos negócios, lícitos e louváveis dos “mortais de priscas eras”, aqueles que “os pátrios campos, com seus bois cultiva, / livre de toda usura” e repudia os valores da sociedade de seu tempo, afeita ao dinheiro e sustento sem grandes esforços e à custa de outrem, tal qual Álfio, “o usurário, / já prestes a fazer-se camponês, / todo o dinheiro recolheu, nos idos, / e procura empregá-lo, nas calendas”.

Enquanto cantor da casualidade, ele trata de questões que dizem respeito apenas ao indivíduo. Mesmo assim, garante um caráter mais amplo, universal e anedótico aos poemas. É o que se pode perceber no *Epodo* 14:

A perguntar-me, cândido Mecenas,
por que se me espalhou, pelos sentidos,
com mole inércia, tal esquecimento,
qual te tragara, ardendo em louca sede,
o soporífero licor de Letes,

tu me assassinas: pois um deus, um deus
 a mim impede de levar a cabo
 os jambos começados, poema, que,
 há muito prometi. Dizem que, outrora,
 Anacreonte de Teos, igual, se ardeu
 pelo sâmio Batilo e, muitas vezes,
 o seu amor chorou, na cava lira,
 em versos de lavor não acabado.
 Tu também, infeliz, te queimas todo:
 e, se fogo mais belo não ardeu,
 em Tróia, quando foi sitiada, alegra-te
 da sorte que te coube; a mim, Frinéia,
 que não se satisfaz de um só amante,
 é a liberta que a vida me consome.

Ao nos voltarmos para a obra de Drummond, podemos dizer que o poeta mineiro é também, ao mesmo tempo, histórico e casual. Como negar a historicidade de *A rosa do povo*? Como negar a presença cronística em sua poesia? A sua preocupação social para com as vítimas do mundo burguês, capitalista? “O poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, um verme” (“Nosso tempo”). Ele é responsabilmente engajado sem perder a sublimação, a ternura, a poesia.

Por outro lado, Drummond é muitas vezes casual. Como quando se torna um só com a paisagem, com o que é passageiro, com uma praça em que se vê sentado, a sentir o “coração pulverizado”, que “range / sob o peso nervoso ou retardado ou tímido / que não deixa marca na alameda, mas deixa / essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim, / espiralante”. É casual em tudo o que diz respeito à sua história: Minas, as fazendas da família, as suas raízes, as suas cidades, Itabira, Belo Horizonte, Rio de Janeiro.

A estética modernista transparece na poesia drummondiana naquilo que há de mais moderno, a dessublimação, a degradação de princípios nobres, elevados, elitistas e exclusivistas no plano político, social ou estético. Em termos sociais, no fato de dar voz aos sem voz, prestígio aos desprestigiados:

À noite, do morro
 descem vozes que criam o terror

(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).

[...]

Mas as vozes do morro

não são propriamente lúgubres.

Há mesmo um cavaquinho bem afinado

que domina os ruídos da pedra e da folhagem

e desce até nós, modesto e recreativo,

como uma gentileza do morro. (“Morro da Babilônia”)

Em termos políticos, ao se posicionar contra a burguesia e o capitalismo “Há uma hora triste / que tu não conheces. / Não é a da tarde. [...] não é a da noite [...] nem a da conversa com indiferentes / ou com burros de óculos, / gelatina humana, / vontades corruptas, / palavras sem fogo, / lixo tão burguês, / lesmas de *blackout* / fugindo à verdade / como de um incêndio” (“Uma hora e mais outra”).

E, por fim, em termos estéticos, ao ceder o espaço e a vez ao grotesco, ao que até há pouco era impensável no universo sacro da poesia. Grotesco nas palavras, grotesco no pensamento e nas ações, tanto quanto na menção à prostituta:

Quero conhecer a puta.

A puta da cidade. A única.

A fornecedora.

Na Rua de Baixo

onde é proibido passar.

Onde o ar é vidro ardendo

e labaredas torram a língua

de quem disser: Eu quero

a puta

quero a puta quero a puta.

Ela arreganha dentes largos

de longe. Na mata do cabelo

se abre toda, chupante

boca de mina amanteigada

quente. A puta quente. (“A puta”)

Por oposição ao classicismo, que se baseava na tradição, na força do passado, podemos pensar que o modernismo atua com o sentido de tradução, de transposição de um lado para outro, do passado para o presente. Logo, de afastamento e progressão, mas não sem que traga elementos da outra margem. Do latim *traductio*, em que ‘trans/tra’ significa de um lado para o outro, e ‘ductio’, condução. O dicionário de Faria²⁵³ define o termo como: 1) Passagem de um ponto a outro, ou de uma ordem ou classe social a outra. 2) Curso, o decorrer do tempo. Não há então como negar o rompimento com o outro lado, tanto quanto não há como negar a origem, o estágio anterior de que faz parte o elemento transposto, evoluído.

Nesse caminho, Drummond traduz. Transpõe o passado, avança no tempo, sem deixar de trazer em seus pés grãos de areia do passado, tal qual o boi que lhe visita o presente, vindo de um tempo e de um lugar remoto, sem deixar de conservar na memória os cacos do que já foi. Memória, “Coleção de cacos”: “coloridos e vetustos / desenterrados” – cacos “novos não servem” – “uma fortuna em rosinhas estilhaçadas, / restos de flores não conhecidas”, “o roxo não delineado, / o carmim absoluto, / o verde não sabendo / a que xícara serviu”.

Drummond é inegavelmente moderno. De Horácio não se pode pensar o mesmo, mas como esquecer de certos arroubos mundanos, epicuristas, hedonísticos, por vezes quase de dessublimação deste? Como esquecer a influência do mestre Catulo em determinados poemas, o epodo 12, por exemplo? Este último quase moderno.

4.4 HORÁCIO, DRUMMOND E O TEMPO

As relações possíveis de se estabelecer entre as poesias de Horácio e Drummond não estão na forma, completamente diferentes: a primeira clássica, formal, uniforme e regular; a outra moderna, disforme e irregular, mas na temática do tempo fugaz e nos subtemas com que interligam e se subdividem em escala maior ou menor, morte-vida, arte-vida, juventude-velhice.

Horácio lida com uma visão cíclica da passagem do tempo atinente a sua época, fundamentada na observação da natureza e dos seus ciclos,

²⁵³ FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

Sempre a cair, a chuva não se espalha
 pelos hispídeos campos; a procéla
 iníqua o Cáspio mar não põe em fúria
 eterna; nem , inerte o gelo dura
 pelo ano todo, Válgio, lá nos campos
 da Armênia (...) (II9).

Drummond o faz baseado na seqüência linear, própria do período pós-cristão, nas fases da sua vida: infância, juventude, maturidade e velhice.

A guerra, a gripe espanhola,
 descoberta do dinheiro,
 primeira calça comprida,
 sulco de prata de Halley,
 despenhadeiro da infância.
 Mais longe, mais baixo, vejo uma estátua de menino
 ou um menino afogado.
 Mais nada: o tempo fluiu.
 No quarto em forma de túnel
 a luz veio sub-reptícia.
 Passo a mão na minha barba.
 Cresceu. Tenho cicatriz.
 E tenho calças experientes.
 Tenho sinais experientes.
 Tenho sinais combinados. (“Desfile”).

Com as máquinas e o conhecimento, o homem moderno cria um mundo todo seu e se desvincula em parte da natureza. De posse dos relógios, não há mais necessidade de marcar o tempo pela ação climática das estações.

A atitude do poeta romano é epicurista. Na sua função de vaticinar, ele vê o tempo passar e adverte os romanos de que é preciso viver, aproveitar as horas e os minutos, já que a morte é certa e imprevisível. É urgente fazer o que é necessário. Coletivamente, ser um bom cidadão. Individualmente, gozar dos prazeres da vida, já que Roma vive uma fase tranqüila, cheia de progresso e riqueza, após longos anos de guerras civis.

A tua idade, César, propiciou
 aos nossos campos abundantes messes;
 a Jove restituiu os estandartes
 dos partas orgulhosos, arrancados
 aos seus templos; fechou de Jano as portas,
 dominadas as guerras; à licença,
 que dos retos limites exorbita,
 pôs freio; o vício erradicou, de vez;
 as antigas virtudes revocou,
 pelas quais, dantes, o latino nome,
 junto às forças da Itália, se fez grande;
 do grande império a fama e a majestade,
 amplo, estendeu, do leito onde o sol morre
 àquelas partes donde nasce o dia.
 Guarda do estado, César, a civil
 guerra, a violência, a cólera que aguça
 o gume das espadas, que inimigas
 as míseras cidades faz, não mais
 hão de o nosso repouso perturbar (IV, 15).

[...]

Drummond, por sua vez, não fala para uma coletividade muito ampla, apenas para os amantes de literatura e de poesia. Não é vate, não fala pelo Estado. É, antes, um sujeito particularizado, sozinho, isolado no seu gosto pelo sublime, com seus sentimentos e experiências, a falar de/para um mundo dividido, isolado, sozinho, distante e impreciso:

Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,
 longe um menino chora, em outra cidade talvez,
 talvez em outro mundo.

E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a cabeça
 e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,
 escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).
 E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.

Em sua porção histórica da lírica, o itabirano não se pronuncia em favor do poder político e econômico constituído, mas antes se coloca contrário à força do capitalismo e ao lado dos desvalidos, dos desprotegidos da segurança burguesa. Ocupa a mesma posição que o cidadão comum, de tal modo que não pode, por conta de uma posição superior que não tem aconselhar, advertir ninguém.

Por ter tido uma vida longa e sua poesia refletir a passagem dos anos, por ter sido contemporâneo de uma História conturbada política e socialmente, como todas as épocas o são, o poeta mineiro não exalta a vida e a premência de vivê-la. Não canta, nem exulta a alegria de viver, alegria que nem sempre ele enxerga. Antes assinala suas mazelas e, em algumas vezes, sente-se inferiorizado, prejudicado por não ter uma vida melhor, em ter que apenas lutar para poder apenas sobreviver. É o que ele declara em juízo:

Se se admiram de eu estar vivo,
 esclareço: estou sobrevivivo.
 Viver, propriamente, não vivi
 senão em projeto. Adiamento.
 Calendário do ano próximo.
 Jamais percebi estar vivendo
 quando em volta viviam quantos! quanto.
 Alguma vez os invejei. Outras, sentia
 pena de tanta vida que se exauria no viver
 enquanto o não viver, o sobreviver
 duravam, perdurando.
 E me punha a um canto, à espera,
 contraditória e simplesmente,
 de chegar a hora de também
 viver.

Não chegou. Digo que não. Tudo foram ensaios,
 testes, ilustrações. A verdadeira vida
 sorria longe, indecifrável.

Desisti. Recolhi-me
 cada vez mais, concha, à concha. Agora
 sou sobrevivente. (“Declaração em juízo”).

A verdadeira vida não está neste mundo e neste tempo, localiza-se no não-lugar, no não-tempo. Por essa razão, o *carpe diem*, o desejo e a “ordem” de viver o presente são inviáveis em sua lírica.

A possibilidade de uma vida melhor está na outra vida, naquela que vem depois, com a morte; está no infinito, na eternidade:

Como a vida é senha
de outra vida nova
que envelhece antes
de romper o novo.
Como a vida é outra
sempre outra, outra
não a que é vivida. (“Parolagem da vida”).

Não é por isso, entretanto, que se deve imaginar que a poesia drummondiana é pessimista, amarga, triste. Ela também se faz de esperança e encantamento:

Como a vida é bela
sendo uma pantera
de garra quebrada.
Como a vida é louca
estúpida, mouca
e no entanto chama
a torrar-se em chama.
[...]
Como a vida vale
mais que a própria vida
sempre renascida
em flor e formiga
em seixo rolado
peito desolado.
Coração amante. (Parolagem da vida”).

Ainda assim, Drummond não convoca ninguém a aproveitá-la, não como imperativo.

Zélia de Almeida Cardoso, quando trata dos primeiros passos da Poesia Lírica no mundo antigo, antes do poema, ainda sob a égide da fusão palavra e música, diz o seguinte:

A Grécia desde os primórdios de sua história, conheceu muitos tipos de canções. As condições geográficas parecem ter contribuído para o desenvolvimento do canto, especialmente favorecido pela existência de intensa atividade pastoril. Diferentemente do que ocorre com o lavrador, labutando o dia todo na lida com a terra e extenuando-se com o trabalho pesado que lhe exaure as forças, o pastor vigia simplesmente o gado, permanece solitário muitas vezes e tem disponibilidade suficiente para cantar ou tocar.²⁵⁴

Eis aí, portanto, alguns dos principais componentes da tradição lírica, o canto, a palavra, os instrumentos musicais, a solidão do poeta, a natureza e até mesmo a situação do *dolce far niente*, muitas vezes atribuída aos bardos ao longo da história. Neste caso, o que mais interessa aqui é o bucolismo, termo a que Cardoso designa como sendo de origem grega *boukoliká*, ou “cantos de boiadeiros”²⁵⁵. Com tal afirmação, atesta-se o longo percurso dos ambientes naturais, como tema das artes, em poemas ou em qualquer cena poética, seja na música, na pintura ou no cinema: os regatos, a sombra das árvores, os animais silvestres ou de pastoreio. As odes e os epodos de Horácio repetem inúmeras vezes esses lugares, a fim de ressaltar a tranqüilidade de espírito daqueles que observam ou vivem tais paisagens, os poetas, os pastores, os bois. Padrão a ser buscado, ataraxia conveniente à proposta defendida por Augusto, em sua política de retorno ao campo e aos antigos valores da sociedade romana.

Não entra o sol ardente o teu reino encantado:
tu, doçura e frescor, és prêmio ao boi cansado
da lavra e ao gado errante, espalhado nos montes,
sob a calma estival.

E, cantando eu a gruta e a soberba azinheira,
de onde, murmura, brota a tua linfa ligeira,
– ainda tu te farás uma das nobres fontes,
uma fonte imortal. (III,13).

A poesia de Drummond, ao contrário, não permite quase esse tipo de manifestação. Primeiramente, porque o poeta moderno muito pouco canta e quando o faz, de um modo geral, é de forma rouca, pouco melodiosa, “Não deixarei de mim nenhum canto

²⁵⁴ CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 p.49.

²⁵⁵ Ibid., p. 61.

radioso, / uma voz matinal palpitando na bruma / e que arranque de alguém seu mais secreto espinho. // De tudo quanto foi meu passo caprichoso / na vida, restará, pois o resto se esfuma, / uma pedra que havia em meio do caminho.” (“Legado”). Depois, o cenário, muitas vezes, é urbano. A natureza é oferecida em pequenas doses: os parques e praças das grandes cidades são pequenas ilhas artificiais, falsas e cercadas de problemas e intranquilidade. Como no “Jardim da Praça da Liberdade”, em que “Paisagem sem fundo. / A terra não sofreu para dar estas flores. / Sem ressonância. / O minuto que passa / desabrochado em floração inconsciente. / Bonito demais. / Sem humanidade. / Literário demais.”, ou no “Parque municipal”, onde “A natureza é imóvel. / A natureza, tapeçaria onde o verde silente se reparte / entre caminhos que não levam a nenhum lugar. / São caminhos parados. De propósito.”

Além disso, o poeta mineiro é moderno, inquieto e avesso à ataraxia, à monotonia, à “vida besta” pregada pela poesia bucólica.

Nem por isso, entretanto, que não se possam mencionar eventuais sopros do espírito bucólico em sua poesia, expresso na constante presença do boi, nas coisas da fazenda que fizeram parte de sua vida na infância e das várias gerações familiares. Resgate do passado, memória e raiz, sua e da humanidade.

Boitempo, ou seja, aquele vago boi
imóvel na planura do passado.
A ruminar o verde-azul dourado
silêncio do que é e de quanto foi. (“Boitempo”, 1988).

4.5 O TEMPO

O tema do tempo apresenta como complexidade o fato de não ser perceptível de forma muito concreta. Se existe a dificuldade de definir o que seja o tempo, desafio enfrentado por grandes filósofos, como Plotino, Santo Agostinho, Sartre e outros, por grandes escritores, o tempo dispõe da sua principal característica, a fugacidade, o constante movimento em direção ao fim, à morte, o permanente processo de corrosão da matéria viva e finita.

Enquanto tema e preocupação humana para com o seu fim, este tópico se faz permanente ao longo de toda a história das Artes, sobretudo da Literatura. Transparece na obra dos principais autores e em destaque aqui às obras de Horácio e de Drummond. O que há de comum e de divergente, entre ambos, relembremos a seguir. Entretanto, distingue-se, sobremaneira, na visão de tempo de cada era.

Para os antigos, o tempo é cíclico, pautado pela Natureza, que dispõe de alternâncias regulares e repetidas de fragmentos de tempo: dia-noite, as fases da lua, os meses, as estações climáticas, o ano. A natureza e os deuses, superiores ao homem, determinam o ritmo da vida. Fundamentados pela mitologia clássica, gregos e romanos acreditavam que num passado remoto e imemorial o homem vivera um momento de plena felicidade, em perfeita comunhão com a natureza e com os desígnios divinos, a chamada Idade de Ouro. Mas, aos poucos, a humanidade foi se modificando, deteriorando-se e tomando cada vez mais distância dessa fase maravilhosa. A tal ponto que o grande ciclo da história humana se fecharia com o retorno àquele momento e lugar magníficos. Desse modo, o passado é o modelo de perfeição a ser buscado, o presente é sempre o distanciamento e a degradação dos bons tempos, como Horácio deixa entrever na ode 6 do livro III:

Que não degrada o tempo destruidor?
 Dos remotos avós aos nossos dias,
 o tempo piora, em regra, cada vez:
 mau, com aqueles; pior, com nossos pais,
 e péssimo conosco. Onde, em breve,
 há de seguir-se idade mais viciosa.

De outro jeito, para os modernos, a visão do tempo é linear. Com o advento dos profetas cristãos, judeus e islâmicos, o homem começa a centrar o conhecimento e a percepção do mundo mais em si próprio, em sua história e realidade e não mais num passado distante e não comprovado. Desde então, o tempo transcorre, considerando-se como marco o surgimento desses e outros homens, e não mais mitos. Os ciclos naturais apontam agora para o futuro, numa direção ascendente, num sentido em que a “vida” pós-morte será marcada pelo reencontro com seus deuses. Este será o melhor momento, equivalente à Idade de Ouro dos antigos. Em Drummond, este futuro não é necessariamente religioso, cristão, mas a eliminação do tempo e a possibilidade de todos os tempos, ou eternidade estimulam-nos a idéia de uma vida melhor, de uma bela vida, ou de uma “Vida menor”:

A fuga do real,
 ainda mais longe a fuga do feérico,
 mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,
 a fuga da fuga, o exílio
 sem água e palavra, a perda
 voluntária de amor e memória,
 o eco
 já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,
 a mão tornando-se enorme e desaparecendo
 desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,
 senão inúteis,
 a desnecessidade do canto, a limpeza
 da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.
 Não a morte, contudo.

Mas a vida: captada em sua forma irredutível,
 já sem ornato ou comentário melódico,
 vida a que aspiramos como paz no cansaço
 (não a morte),
 vida mínima; um início; um sono;
 menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;
 o que se possa desejar de menos cruel: a vida
 em que o ar, não respirado, mas me envolva;
 nenhum gasto de tecidos; ausência deles;
 confusão entre manhã e tarde, já sem dor,
 porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo
 elidido, domado.
 Não o morto nem o eterno ou o divino,
 apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
 e solitário vivo.
 Isso eu procuro.

Especificamente em Horácio e em Drummond, o tema do tempo, comum a ambos, proporciona leituras ora convergentes, ora divergentes. Convergem nos subtemas que o tempo fugaz suscita em cada autor, quais sejam, a morte, a antinomia juventude-velhice, a

duração da vida e da arte (*ars longa, uita brevis*), os prazeres da vida, a degradação dos tempos. Divergem fundamentalmente no ponto de partida da poesia de Horácio, no *carpe diem*.

a) *Carpe diem*

Em Horácio, como já foi dito, a constatação da fugacidade do tempo, observada na natureza, nas estações que se alternam, leva o poeta a uma atitude de advertir o seu leitor/ouvinte da necessidade e urgência de *carpere diem*, em seu benefício ou da pátria.

Só o presente é verdade, o mais, promessa...

O tempo, enquanto discutimos, foge:

colhe o teu dia, – não no percas! – hoje. (I,11).

Drummond, em contrapartida, observa a passagem do tempo na natureza mais imediata, seu próprio corpo. Durante sua extensa carreira de poeta, expressa-a na carne de sua poesia. O que interessa apenas a ele e ao leitor que se identificar com tal questão. Não tem possibilidade de implicação política como em Horácio, a pressa em fazer-se melhor em prol da pátria. Afora isso, este subtema contrasta na extensão e força de emprego na lírica dos dois poetas. No primeiro, o *carpe diem* é o principal elemento, bastante recorrente, o que se destaca como resposta à observação da passagem do tempo. Desencadeia uma postura individual de aproveitar a vida, e outra coletiva, política de fazer o que é melhor para a pátria, naquele momento romano, voltar-se para as coisas simples e frugais, afastando-se da ostentação e soberba, conforme a política de Augusto pregava.

A poesia de Drummond, de outro modo, não aposta em tal argumento, pelas seguintes razões: 1) o poeta é moderno, sozinho. Não tem a função, nem o poder de vaticinar, de aconselhar ninguém, seja no plano individual ou coletivo; 2) o poeta não almeja a tranquilidade, inquieto que é; 3) o campo não é uma realidade possível num Brasil que está se industrializando e urbanizando.

Mesmo assim, o campo e a sua tranquilidade ainda são referências e se materializam em sua lírica por intermédio do bucolismo, ora na memória individual, nas lembranças familiares e da infância, “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada cosendo. / Meu irmão pequeno dormia. / Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoe. [...] // E eu não sabia que minha história / era

mais bonita que a de Robinson Crusoé.” (“Infância”), ora na memória coletiva, no passado remoto da humanidade, exemplificado no “Episódio” de uma manhã qualquer:

Manhã cedo passa
à minha porta um boi.
De onde vem ele
se não há fazendas?

Vem cheirando o tempo
entre noite e rosa.
Pára à minha porta
sua lenta máquina.

Alheio à polícia
anterior ao tráfego
ó boi, me conquistas
para outro, teu reino.

Seguro teus chifres:
eis-me transportado
sonho e compromisso
ao País Profundo.

Embora não haja neste a postura de alertar o seu leitor da urgência de se fazer algo antes que o derradeiro fim chegue, há de todo jeito uma luta por parte do poeta contra a ação do tempo, conforme fica explícito no combate à corrosão, ou como já dissemos, na corrosão como desencadeadora implícita de combate à destruição da vida. A obra do poeta itabirano faz isso, mesmo sem ter sido este o seu projeto. Ao poetar Drummond mantém-se vivo como um grande nome da literatura nacional e universal, eterniza-se.

b) A morte

A morte, tanto na obra do poeta romano quanto na do brasileiro, aparece como principal atriz no balizamento da efemeridade da vida. Nos dois há uma visão materialista da mesma, enquanto fim da matéria. Só que no primeiro a morte é ameaça à tranquilidade total e

à segurança desta vida. Mantém-se abstrata, passível de acontecer a qualquer momento e a qualquer um, mas mesmo assim distante. Horácio dificilmente cogita a sua e quando o faz, de forma imodesta, privilegia mais sua permanência por meio da poesia.

No segundo, de modo distinto, a morte é mais complexa porque se dá bastante próxima, iminente, material e psicologicamente. Na perda dos amigos e vizinhos, dos amigos poetas, dos parentes que se foram “Lembro alguns homens que me acompanhavam e hoje não acompanham. / Inútil chamá-los: o vento, as doenças, o simples tempo / dispersaram esses velhos amigos em pequenos cemitérios do interior” (“América”). Mas principalmente a sua morte. Em seu caso, ela está em seu interior, a corroer e degradar o corpo e a alma, num lento e concreto processo, explicitado em “Desfile”, “Passo a mão na minha barba. / Cresceu. Tenho cicatriz. / E tenho mãos experientes. Tenho calças experientes. / Tenho sinais combinados. [...] Vinte anos ou pouco mais, / tudo estará terminado. / O tempo fluiu sem dor. / O rosto no travesseiro, / fecho os olhos para ensaio”.

Psicologicamente, a figura negra significa positivamente o fim do sofrimento intrínseco a essa vida, o fim dos tempos, das dores causadas por suas mordidas, e a inserção na eternidade, a ausência de limites físicos, psicológicos e espaciais. Total “Nudez”:

E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve. (“Nudez”)

c) Os prazeres da vida

Igualmente nos dois autores, os prazeres da vida se manifestam como antídoto ao ato devorador do tempo e da morte. Todos eles, os jogos, o vinho, a amizade, o amor e a Literatura têm a propriedade de estancá-los. Seja pelo fato de repetir, reduplicar, exercitar ou

ensaiar a vida e, assim, estendê-la ou fazê-la pré-existir, seja pela criação de uma bolha, de um novo mundo paralelo, uma nova vida, mesmo que por momentos fugazes. Como quando se compartilha os momentos de prazer que o vinho, o amor e a amizade, a luxúria e uma boa leitura podem proporcionar. Drummond o atesta: “Namorado é o ser fora do tempo, fora de obrigação e CPF, / ISS, IFP, PASEP, INPS”²⁵⁶.

Em Horácio, os prazeres são epicuristas, da carne, manifestos no vinho, nos odores dos perfumes, no amor sensual; e do espírito, manifestos no amor e amizade, na grandeza da literatura, como bem exemplifica a ode 12, do livro IV:

Os pastores de nédias ovelhinhas
modulam, sobre a relva tenra, carmes
e, ao som das suas fístulas, deleitam
ao deus, a quem aprazem os rebanhos
e as colinas da Arcádia, que percorrem.
Esta estação, Vergílio, a sede excita:
mas, se desejas tu, que és favorito
dos jovens nobres, apreciar o vinho
pisado em Cales, beberás do meu,
uma vez que me tragas nardo, em troco.
Assim, pequeno vaso de perfume,
em câmbio, te dará tonel que dorme
na adega de Sulpício, cujo líquido
é em renovar as esperanças pródigo
e eficaz em curar as amarguras.
Se estás disposto a esse prazer, apressa-te
e vem, mas não te esqueças do meu nardo,
que não penso em matar-te a sede, grátis,
como se, em farta casa, eu fosse rico.
Deixa, um pouco, o interesse e não demores;
Lembrando sempre da sombria morte,
enquanto é lícito, os misteres graves
mistura, às vezes, com loucura breve:
é doce delirar, quando oportuno.

²⁵⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Aos namorados do Brasil”. In: _____. **A palavra mágica**. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 65.

Em Drummond, dos prazeres acusados por Horácio, apenas os jogos e o vinho não tiveram a mesma força e recorrência na sua lírica. Embora, possa se dizer que os jogos também se revelam na relativa constância do futebol e no emprego lúdico das palavras, característico da poesia, e em especial, a sua. No entanto, o deleitamento que se sobressai é oriundo daqueles propiciados pela literatura e pela amizade, em separado ou juntos, como em “O poeta irmão”:

Cinquenta anos: espelho d’água ou névoa? Tudo límpido ou
o tempo corrói o incalculável tesouro?
Vem do abismo de cinquenta anos, gravura em talho-doce,
a revelação de Emílio Moura.

Era tempo de escolha. Escolha em silêncio, definitiva.
Na rua, no bar, nossos companheiros esperam ser decifrados.
Mas o sinal os distingue. Descubro, e para sempre,
a amizade de Emílio Moura.

Agora a noite caminha no passo dos estudantes versíferos.
Bem conhecemos as magnólias, as mansões art nouveau, os guardas-civis
imóveis em cada esquina. Vou consultando um outro eu:
a presença de Emílio Moura.

E Verlaine, Samain, Laforgue, Antônio Nobre,
Alphonsus, tanta gente, nos acompanham sem ruído.
Começa a tecer-se, renda fluida na neblina,
a canção de Emílio Moura.

O amor lúbrico é retomado muitas vezes ao longo dos cinquenta anos de sua poesia. Todavia, convém observar que enquanto vivo o autor raramente o narrou como efetuado em seus escritos, expondo muito mais o desejo do que a concretização do ato. O que relembra, assim, a idéia do não-tempo e do não-lugar, de que a verdadeira vida é sempre depois, é a não-vivida, “Tudo é mais tarde. / Vinte anos depois, como nos dramas” (“Paisagem: como se faz”). Ao final de sua vida, nos anos oitenta, contudo, o amor se consolida, explode em realizações e orgasmos, “Já gozamos. Já morremos. / E o tempo masca em seu canto, / a garupa da novilha” (“A moça mostrava a coxa”). Principalmente nos livros

Corpo (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *O amor natural* (edição *post mortem*), de onde esta citação foi retirada.

d) *Ars longa, uita brevis*

O aforismo de Hipócrates, aproveitado pelos dois poetas em questão, opera fundamentalmente com a segunda idéia, a de que a vida é breve. Ponto pacífico aferido pela existência da morte e pelo fato de que a vida é, por essa razão, efêmera. A primeira, contudo, é motivo de contraste.

De certa maneira, ambos entendem a arte como mais longa que a vida. Horácio, famosa e sintomática ode 30, do terceiro livro:

Erigi monumento mais perene
do que o bronze e mais alto do que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir.
Não morrerei, de todo; parte minha
à própria morte não será sujeita:
eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
com virgem silenciosa, o Capitólio
suba o pontífice.

Isto é visível também em Drummond, na “Invocação com ternura”, dirigida a Garcia Lorca: “E já baixam teus assassinos / a uma terra qualquer e vã, / enquanto, entre palmas e sinos, / tu inauguras a manhã”, ou no aforismo “Não se pode afirmar que a vida de Mozart foi curta se ela dura até hoje”, em *O avesso das coisas*.

O venusiano, no entanto, não tem o menor pejo de vaticinar a sua obra como longa, quase eterna:

Não morrerei, de todo; parte minha
à própria morte não será sujeita:

eu sempre jovem, crescerei, enquanto,
 com virgem silenciosa, o Capitólio
 suba o pontífice. Dir-se-á que, grande
 de origem humilde, a fiz, primeiro, a voz
 latina ao metro grego, onde ressoa
 o Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
 de poucas águas, reinou sobre povos
 rústicos. Enche-te do orgulho, pois,
 que requerem meus méritos, Melpômone,
 e, se o quiseres, cinge-me a cabeça
 com a de louro délfica coroa!

Diferente, portanto, do itabirano que se mantém humilde e modesto em relação a sua obra, para quem muito pouco restará de seu “Legado”: “Não deixarei de mim nenhum canto radioso / uma voz matinal palpitando na bruma / e que arranque de alguém seu mais secreto espinho”. O leitor e a crítica, no entanto, sabem que a permanência de seu trabalho é uma realidade visível já enquanto o poeta era vivo, considerando-se os inúmeros estudos e traduções que a sua poesia propiciou, além da fama de ser um dos maiores escritores de língua portuguesa.

e) Antinomia juventude-velhice

A antinomia juventude-velhice está nos dois poetas, manifesta de formas distintas. Em Horácio, o objeto do olhar para tais idades é dirigido a terceiros, em geral seus amantes, jovens e velhos. A juventude é a afirmação da força da vida, o vigor, a beleza e as coisas boas, razão de se viver. A velhice, contrariamente, é a decadência, o fenecer da beleza, da saúde e a aproximação da morte. Para com esta segunda categoria de amantes, o poeta romano tem uma postura de afastamento, de certa repulsa, posicionando-se ao lado dos jovens.

Ouviram, Lice, os deuses os meus votos,
 ouviram, Lice: fazes-te já velha
 e, contudo, pretendes ser formosa,
 e saltitas e bebes, impudente,
 e, ébria, trêmulo o canto, a Amor procuras,

que só te manifesta indiferença.
 Mas Cupido nas faces brinca, em flor,
 de Quia, citarista douta. E, voa,
 através dos carvalhos ressequidos,
 e foge-te, porque te afeiam esses
 teus dentes amarelos, essas rugas
 e essa neve que cobre a tua fronte.
 Já te não restituem mais a púrpura
 de Cós e caras pedras os momentos
 que, em anais conhecidos, encerrou
 o tempo alado. Que é da tua cor?
 Que é da tua beleza e dos teus gestos
 cheios de encanto? Que daquilo tens
 que, respirando amor, a mim também
 me arrebatara, ó tu, beleza, após
 Cínara, a mais feliz e sedutora?
 Mas a Cínara breves anos deu
 o fado, que a ti longa vida, igual
 à de velha coruja, destinara,
 para que, Lice, os férvidos mancebos
 pudessem ver-te, rindo-se a valer,
 extinto facho já desfeito em cinzas. (IV, 13).

Em Drummond, o objeto do olhar para as duas fases da vida é direcionado para dentro de si. O poeta brasileiro vê, do presente, à distância, a sua juventude e infância, já passadas há algum tempo. A primeira, igualmente enquanto um período de força, efervescência e explosão de vida, por intermédio dos hormônios, dos desejos e febres. Mas não sem as frustrações, as fraquezas, as inseguranças, as incertezas e os medos, comuns à idade, de que o modernismo não costuma esconder. São revelações dos mistérios do sexo sempre negadas no último momento, no instante de ver a calcinha da menina: “na rapidez do balanço que só revela em primeiro plano / a imensidão instantânea da sola dos sapatinhos brancos” (“Menina no balanço”), no instante de tocar com “A mão visionária” “o escuro encaracolado”, “bosque, floresta encantada” nunca visto, mas contado: “xô... xô... / mosquitinho / Ai!”, ou, na derradeira hora de espiar o “corpo das mulheres” por debaixo do

assoalho, quando “Le Voyeur” avista “nada / senão a sola negra dos sapatos / tapando a greta do soalho”.

A velhice no poeta mineiro não apresenta o tom jocoso de Horácio. Isto porque a senectude ilustrada é a dele mesmo, carregada do sofrimento, das dores e mudanças negativas próprias da idade, revelada na “Carta” que dirige à mãe: “Eu mesmo envelheci. / Olha em relevo, / estes sinais em mim, não das carícias // (tão leves) que fazias no meu rosto: / são golpes, são espinhos, são lembranças / da vida a teu menino, que ao sol-posto / perde a sabedoria das crianças”.

Em ambos os autores, a antinomia serve de recurso, mais um, para a confirmação da passagem do tempo.

f) Degradação dos tempos

A degradação dos tempos em Horácio pode ser vista de modo mais etéreo e distante, fundamentada num plano moral e mítico. Corrobora o mito da Idade de Ouro e da decadência moral do ser humano. Dentro desse princípio, até a era de Augusto, período áureo na história do Império Romano, é passível de corrupção (e que época não o é?), de falências e vícios: cobiça ao dinheiro, desrespeito à família, aos deuses, levando o governo de então a uma política de tentar retornar aos antigos valores da sociedade primitiva. É o que nos ilustra a ode 2 do livro I:

A juventude, rara pelos vícios
dos pais, há-de saber que se afiara
o ferro contra irmãos, que, enfim aos persas
cabe melhor.

Que deus invocará o povo, para
suster o império que já rui? Que preces
farão a Vênus surda as virgens, que
dócil a tornem?

A quem mandará Jove expie os crimes?
Pedimos-te que venhas, recobertos
de nuvens os teus alvos ombros, tu,

áugure Apolo [...].

Para Drummond, a decadência dos tempos é mais ampla e diversificada. Além da degradação moral, há uma visão filosófica que aborda desde a deterioração moral da humanidade com as guerras mundiais e o capitalismo, incluindo o terrível acontecimento com a bomba atômica, até a percepção do fim de tudo o que é matéria, o corpo, as casas, as cidades. Acima de tudo, a corrosão daquilo que é íntimo e caro ao poeta mineiro: o seu corpo, as casas e edifícios em que morou, os cinemas que freqüentou, os amigos e parentes com quem conviveu ou de quem herdou o seu jeito de ser, as cidades e lugares que viu e visitou, as fazendas, Itabira, Belo Horizonte, Rio de Janeiro. É o caso do Hotel Avenida, em demolição:

Vai, Hotel Avenida,
vai convocar teus hóspedes
no plano de outra vida.

Eras vasto vermelho,
em cada quarto havias
um ardiloso espelho.

Nele se refletia
cada figura em trânsito
e o mais que se não lia

nem mesmo pela frincha
da porta: o que um esconde,
polpa do eu, e guincha

sem se fazer ouvir.
E advindo outras faces
em contínuo devir,
o espelho eram mil máscaras
mineiroflumenpau-
listas, boas, más; caras.

50 anos-imagem
e 50 de catre

50 de engrenagem

noturna e confidente

que nos recolhe a úrica

verdade humildemente. (“A um hotel em demolição”)

4.6 A ESTILÍSTICA DOS DOIS POETAS

Finalmente, em termos de estilística, os dois escritores empregam um estilo rebuscado, erudito, buscando, de acordo com a poética clássica, o sublime, o incomum também na linguagem. Em Horácio, esta é predominante, como veremos a seguir, na ode 10, do livro II, perceptível na alternância da ordem comum dos vocábulos (em **negrito no texto**), nos sintagmas e orações entrecortadas (em todo o poema), na escolha das palavras, na opção pela erudição (em *itálico no texto*).

Muito melhor, Licínio, viverás,
 não buscando o mar alto, sempre afoito,
 nem te ficando, *cauto*, junto à praia,
 rábido o mar.

À áurea mediocridade, se alguém a ama,
 da velha casa o *desasseio* evita;
 mas, também, sóbrio, foge aos ricos tectos,
 causa de inveja.

O vento agita sempre **altos pinheiros**,
fragorosas, desabam **altas torres**
 e o raio fulminante o pico fere
 de altas montanhas.

No dia *aziago*, espera; no bom, teme,
 preparado o teu peito à sorte adversa.
 Se Jove hoje nos dá **duros invernos**,
 Leva-os depois.

Se vais, agora, mal, nem sempre o irás.
 Desperta Apolo, em sua lira, às vezes,
 a **silenciosa musa**, pois nem sempre
 o arco *distende*.

Sê animoso, *sê* forte, na desgraça:
 sábio, saibas, porém, quando te é muito
 próspero o vento, contrair a tua
túrgida vela.²⁵⁷ (Grifos meus).

Não é por isso, contudo, que a desprestigiada língua popular, cotidiana, corriqueira e, por vezes, baixa, das excreções e da libidinagem deixam de se prenunciar. Não são expressos de forma tão vulgar, com linguagem chula, tal qual na poesia de seu mestre, o poeta Catulo, mas, da mesma forma, fazem parte da poesia horaciana. De modo atenuado, mas estão lá, como comprova o *Epodo* 12 e os destaques em negrito:

Que queres tu, mulher dos elefantes
 negros digníssima! Por que a mim, **não**
vigoroso, mas cujo olfato é vivo
 mandas tu cartas, mandas tu presentes?
 Pois, mais sagaz, **o cheiro mau percebo**,
quando se aninha, em cabeluda axila,
pólipo ascoso ou fétido bodum,
 do que o cão de bom faro, quando junto
 ao lugar, onde o javali se oculta.
Que suor! que cheiro mau tresanda e cresce
dos murchos membros, quando ensarilhadas
minha armas, indômita, se apressa,

²⁵⁷ No original: “*Rectius uiues, Licini, neque altum / semper urgendo neque, dum procellas / cautus horrescis, nimium premendo / litus iniquom. // Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret inuidenda / sobrius aula. // Saepius uentis agitur ingens / pinus et celsae grauiore casu / decidunt turres feriuntque summos / fulgura montis. // Sperat infestis, metuit secundis / alteram sortem bene praeparatum / pectus. Informis hiemes reducit / Iuppiter, idem // summouet. Non, si male nunc, et olim / sic erit: quondam cithara tacentem / suscitatur Musam neque semper arcum / tendit Apollo. // Rebus angustis animosus atque / fortis appare; sapienter idem / contrahes uento nimium secundo / turgida uela*”.

para acalmar o fogo, em que se agita;

quando já lhe não fica sobre o corpo

o úmido pó de gesso e aquela cor

tirada às excreções do crocodilo;

e quando, em tanta afobação, se rompem

e colchão e dossel que cobre o leito!

[...] ²⁵⁸ (Grifos meus).

Drummond, embora igualmente esbanje, de forma bem dosada, um léxico sublime, raro, estranho para a fala popular, ele o faz em menor escala. São preciosismos como “Ou tudo vige, / planturosamente, à revelia / de nossa judicial inquirição / e esta apenas existe consentida / pelos elementos inquiridos?” (“A suposta existência”), latinismos, “*Princeps Promptorum*” (“Príncipe dos Poetas”), *testudo gigas* (“A tartaruga”). Por vezes, em oposição ao classicismo, traz à tona o grotesco, sob a forma de gírias e palavrões (“cu”, “puta”, “bunda”). Entretanto, o que é preponderante, na verdade, é o falar cotidiano das pessoas “sorver, papar” (“A mesa”), os regionalismos (“córrego” para córrego, “quentar” para “esquentar”). Tudo muito ao gosto da estética modernista.

Finalizando, Horácio é poeta clássico porque, política e socialmente, é porta-voz da Cidade e de toda a sua natureza, coletiva, religiosa, moral, com que mantém uma relação una. Também, porque se mantém moderno, atual, “eterno”, mesmo depois de dois mil anos. Todavia, é moderno. Como lírico alexandrino ajuda a lançar, em colaboração com a sua época, imperial e imperialista, as raízes de uma individualização e o começo do fim do espírito coletivista, mais fortemente presente no mundo grego. Mesmo enquanto vate assume suas preocupações para com questões mundanas, comuns, particulares, burguesas. Seus amores e desafetos.

Drummond é moderno por ser porta-voz de um indivíduo fragmentado, compartimentado política, social, religiosa e moralmente, disposto em uma nação, em um mundo dividido, com quem estabelece uma relação desarmônica e solitária. É clássico porque guarda a memória e a reverência, juntamente com a tradição e a linguagem do seu passado

²⁵⁸No original: “Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris? / munera quid mihi quidue tabellas / mittis **nec firmo** iuueni neque naris obesae? / namque sagacius unus odoror, / polypus an grauis hirsutis cubet **hircus** in alis, / quam canis acer, ubi lateat sus. / Quid sudor **uietis** et quam malus undique **membris** / crescit odor, **cum pene soluto** / indomitam properat **rabie** sedare, neque illi / iam manet umida creta colorque / stercore fucatus crocodili iamque subando / tenta cubilia tectaque rumpit!”

pessoal, familiar, nacional, da Literatura e da humanidade. Torna-se eterno, ainda que não quisesse ser.

E, assim, passaram os anos, os séculos, a antiguidade e assim passa a modernidade. O tempo fugiu, fuge e continuará a fugir, devorando tudo e todos. Menos os prazeres vividos, os únicos que conseguem suplantar o poder mutilador do tempo. Os prazeres mundanos, o vinho, o sexo, a gastronomia, por preciosos minutos ou horas e apenas os sublimes, o amor, a amizade e a Literatura, por meses, anos, séculos. Somente os prazeres garantem a certeza de que a vida é divina, especial, eterna. De Horácio a Drummond, o tempo não pára, dispara, persiste em sua tarefa de carcomer a vida, de correr e corroer o que é finito, menos “os monumentos mais perenes que o bronze”. Em sentido inverso, revisando a história da Literatura e da Humanidade, de Drummond a Horácio, o tempo repara. Restaura os grandes temas e preocupações humanas. Observa os estragos que impõe ao homem, assim como as avarias que sofre com o trabalho dos artistas clássicos. Aqueles grandes homens que conseguem a sublimação e pequenas vitórias, ainda que parciais sobre Saturno, compensam e vingam, assim, os estragos causados aos pequenos mortais.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, [s.d].

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A palavra mágica**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Discurso de primavera e algumas sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. V. 1 e 2.

_____. **O amor natural**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **O avesso das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Passeios na ilha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. **Reunião**: 10 livros de poesia. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Tempo vida poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

_____. ; HORÁCIO; LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AURELIO, Marco. **Meditaciones**: selección. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

_____. **Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Ática, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. “A construção social da ambivalência”. In: _____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. “O sonho da pureza”. In: _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAYET, Jean. **Literatura latina**. Barcelona: Ariel, 1996.

BÉLKIOR, Silva. **Horácio e Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: CBAG, [s.d].

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERRETINI, Célia. “Introdução, tradução e notas”. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORDINI, Maria da Glória. “Prefácio”. In: CRUZ, Cláudio Celso Alano da. **Literatura e cidade moderna**. Porto Alegre: EDPUCRS; IEL, 1994.

BORGES, Jorge Luis. “O tempo”. In: _____. **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. 2.ed., Brasília: EdUnB, 1987.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da Poética Antiga”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: EPU, 1987.

BRUN, Jean. **O estoicismo**. Lisboa: Edições 70, 1986.

BUENO, André. “Viagens pelo mundo desencantado”. In: _____. **Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. São Paulo: USP, 1989. (Tese de Doutorado).

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CIPULLO, Sílvia Maria Fernandes. **Ana Cristina lê Drummond**. Florianópolis: UFSC, 1994. (Dissertação de Mestrado, orientada pela Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo).

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CORTE, José Carlos Fernández. “Catulo”. In: _____. **Bimilenario de Horacio**. Salamanca: Ediciones Universidad, 1994.

COSTA, Aída. **Temas clássicos**. São Paulo: Cultrix / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CRISTÓBAL, Vicente. Introdução da tradução espanhola. In: HORACIO. **Odas y epodos**. Madrid: Cátedra, 1997, p. 19-20.

DALL’ALBA, Eduardo. **Drummond: a construção do enigma**. Caxias do Sul: EDUCS, 1998.

DAVID, Syllas Mendes. O livro na poesia de Roma do século I a.C., como fetiche literário e alegoria do homem. **Cadernos de Letras da UFF**, n.18, 1999, p. 102-129.

DE MAN, Paul. “Lyric and modernity”. In: _____. *Blindness and insight: essays in rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

DUTRA, Waltensir. “O tempo elidido”. In: BRAYNER, Sonia (org.). **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FARRINGTON, Benjamin. **A doutrina de Epicuro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FERNANDES, R. M. Rosado. “Tradução e comentário”. In: HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Inquérito, 1984.

FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Tradução e nota. In: HORÁCIO. **Odes e epodos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2001. (Coleção Repensando a História).

GAILLARD, Jacques. *Introducción a la literatura latina*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

GLEDSON, John. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HORACE. **Odes et epodes**. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

HORACIO. **Odas y epodos**. Edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente

Cristóbal. Madri: Cátedra, 1997.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

_____. **Odes e epodos**. Trad. e nota Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Introdução à Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: EDUNICAMP, 1996.

LIMA, Luís da Costa. “Princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: _____. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: _____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LUCAS, Fábio. “Apontamentos sobre Carlos Drummond de Andrade”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **Leituras de Drummond**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. A máquina do mundo de Drummond. In: _____. **Razão do poema**: ensaios e críticas e de estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORICONI, Italo. “Quatro (2 + 2) notas sobre o sublime e a dessublimação”. In: **Revista de Literatura Comparada**, n. 4, ABRALIC, Florianópolis, 1998.

NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza. **Poesia lírica latina**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OVÍDIO. **Metamorfosis**. Tradução de Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

OLIVA NETO, João de. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo. São Paulo: EdUSP, 1996.

PAZ, Octavio. **La otra voz**. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PETIT, Paul. **História antiga**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1983.

PLATÃO. “Fedro”. In: _____. **Diálogos**. Porto Alegre: Globo, 1954.

PY, Fernando. **Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918 – 1930)**. Rio de Janeiro: José Olympio / Fundação Casa de Rui Barbosa. Brasília: INL, 1980.

SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: _____. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 2. ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

_____. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SARAIVA, F. R. S. **Dicionário latino-português**. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. “A temporalidade”. In: _____. **O ser e o nada**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHEID, José Ewaldo. **Quinto Horácio Flaco**: obras seletas. Canoas: Ed. da ULBRA, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SIMON, Iumma Maria. **Drummond**: uma poética do risco. Ensaio nº. 43. São Paulo: Ática, 1978.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Drummond**: a estilística da repetição. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

THIAGO, Paulo. **Poeta de sete faces**. Documentário sobre Carlos Drummond de Andrade, Vitória Produções, 94 minutos, 2002.

VILLENEUVE, F. “Texte établi et traduit par”. In: HORACE. **Odes et epodes**. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

ANEXOS

LIVRO DAS ODES

Liber I

I IV

Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.
Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiunt pede, dum grauis Cyclopum
Volcanus ardens uisit officinas.
Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto
aut flore, terrae quem ferunt solutae;
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna siue malit haedo.
Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sesti,
uitae summa brevis spem nos uetat inchoare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,
nec regna uini sortiere talis
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus
nunc omnis et mox uirgines tepebunt.

Livro 1**I 4**

Brando se faz o rigoroso inverno,
pois já lá vêm Favônio e a primavera;
são levadas ao mar as secas quilhas.
Já não se aquece o gado nos estábulos,
não goza o lavrador junto à lareira,
nem mais alveja o prado a branca geada.
Já, à clara lua, Vênus Cítarea
dirige os coros, e as formosas Graças
juntas às Ninfas, batem, em cadência,
pés alternos, a terra; dos Ciclopes
Vulcano acende as duras oficinas.
Convém cingir agora a fronte ungida
do verde mirto ou das olentes flores,
que a mole terra reproduz fecunda.
Convém agora que se imole a Fauno,
nos sagrados, sombrios bosques, anho
ou cabrito, conforme o seu desejo.
Pálida, a morte, eqüitativa, bate
às cabanas dos pobres e aos palácios
dos ricos. Ó feliz Séstio, esta vida
breve não nos promete uma esperança
longa. Eis já aí a noite, os fabulosos
manes e os reinos de Plutão vazios,
onde então, quando para lá partires,
não mais, com dados, tirarás a sorte
o reinado do vinho, como dantes,
nem mais admirarás o jovem Lícidas,
por quem ora se abrasa a juventude
e, logo mais, se abrasarão as virgens.

**Obs.: As traduções não identificadas são de autoria de Bento Prado de Almeida Ferraz,
no livro *Odes e epodos*, op.cit..**

I IX

Vides ut alta stet niue candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
siluae laborantes, geluque
flumina constiterint acuto.

dissolue frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota:

permittle diuis cetera, qui simul
strauere uentos aequore feruido
deproeliantis, nec cupressi
nec ueteres agitantur orni.

quid sit futurum cras fuge quaerere et
quam Fors dierum cumque dabit lucro
appone, nec dulcis amores
sperne puer neque tu choreas,

donec uirenti canities abest
morosa. Nunc et campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

I, 9

Ó Taliarco,

Olha como o monte *Soracte* se ergue branco de espessa neve...
Olha como as florestas se esforçam por sustentar o peso...
Olha como os rios pararam por causa do gelo agudo...

Combate o frio:
acumula abundante lenha sobre o fogão,
tira com mais generosidade da ânfora sabina
o teu vinho de quatro anos.

O resto confia aos deuses!
tão logo tiverem acalmado os ventos, em luta com o mar encapelado,
não se agitam mais nem o cipreste
nem o freixo secular...

Não procures saber o que vai acontecer amanhã,
considera lucro certo
todo o dia que a Fortuna te conceder.
Enquanto és moço...
enquanto a morosa velhice estiver longe de ti, ainda vigoroso...
não desprezes as danças e os doces amores!
Frequenta agora o campo de Marte,
as praças, os passeios
e os meigos sussurros ao anoitecer e à hora combinada.

(Tradução de José Ewaldo Scheid. In: *Quinto Horácio Flaco*. Canoas: EdULBRA, 1997, pp.33-4.)

I XI

Tu ne quaeseris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis, debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

I 11

Indagar, não indagues, Leuconói
qual seja o meu destino, qual o teu;
nem consultes os astros, como sói
o astrólogo caldeu:

não cabe ao homem desvendar arcanos!
Como é melhor sofrer quanto aconteça!
Ou te conceda Jove muitos anos,
ou, agora, os teus últimos enganos,
— prudente, o vinho côa e, mui depressa
a essa longa esperança circunscreve
a tua vida breve.

Só o tempo presente é verdade, o mais promessa...
O tempo, enquanto discutimos, foge:
Colhe o teu dia, — não no percas! — hoje.

I XXXII

Poscimur. Si quid uacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
uiuat et pluris, age, dic Latinum,
 barbite, carmen,

Lesbio primum modulate ciui,
qui, ferox bello, tamen inter arma,
siue iactatam religarat udo
 litore nauem,

Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
 crine decorum.

O decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iouis, o laborum
dulce lenimem, mihi cumque salue
 rite uocanti.

I 32

Se cantamos, à sombra, tu e eu,
algo que belo, acaso, se revela,
 ó tu, lira de Alceu,
que, no combate embora ou na procela,
levada às praias a acossada vela,
 canta o jovial Leneu,
as musas, Vênus e o menino seu
e Lico de olhos negros e cabelos
 nigérrimos e belos,
– eia! dize um latino canto agora,
que vença o tempo, séculos em fora!
Ó doce lenitivo da fadiga,
 de Febo glória antiga,
grata a todo banquete celestial,
ó salve! salve! que te invoco, amiga,
 segundo o ritual!

Liber II**II V**

Nondum subacta ferre iugum ualet
ceruice, nondum munia comparis
aequare nec tauri ruentis
in uenerem tolerare pondus.

Circa uirentis est animus tuae
campos iuuencae, nunc fluuis grauem
solantis aestum, nunc in udo
ludere cum uitulis salicto

praegenstientis. Tolle cupidinem
immitis uuae: iam tibi liuidos
distinguet Autumnus racemos
purpureo uarius colore.

iam te sequetur; currit enim ferox
aetas et illi quos tibi dempserit
apponet annos: iam proterua
fronte petit Lalage maritum,

dilecta quantum non Pholoe fugax,
non Chloris albo sic umero nitens
ut pura nocturno renidet
luna mari, Cnidiue Gyges,

quem si puellarum insereres choro,
mire sagaces falleret hospites
discrimen obscurum solutis
crinibus ambiquoque uultu.

Livro 2

II 5

Ainda não sabe levar o jugo sobre o pescoço,
nem ajustar seus passos ao da junta;
nem suporta o peso do touro
que cai sobre ela, movido pelo amor.

Não pensa em outra coisa tua terneira,
que em campos verdejantes e em rios,
onde possa aliviar o rigoroso calor de verão,
onde possa desfrutar junto com outros novilhos

o frescor dos salgueiros. Deixa de lado
este desejo de uva azeda. Logo o outono
nos fará distinguir o negro cacho
daquele de cor púrpura.

Verás como já te segue, acossada
pelo tempo feroz que a ela sobrepõe os anos
e tira-os de ti; já com rosto impudente
Lálage pede marido.

Mais requerida que a esquiva Fóloe
ou Clóris, cujos brancos ombros brilham,
como em noites claras, a lua
sobre os mares, ou o cnídeo Giges,

para o qual, um coro de meninas,
ao hóspede mais sagaz fará difícil
a decisão ao apresentarem-se
de cabelo solto e semblante ambíguo.

(Tradução minha, a partir da tradução espanhola de Vicente Cristóbal (Op. cit.) e do original em latim. Sentido literal, sem preocupação com a versificação.).

II VII

O saepe mecum tempus in ultimum
deducte Bruto militiae duce,
 quis te redonauit Quiritem
 dis patriis Italoque caelo,

Pompei, meorum prime sodalium?
cum quo morantem saepe diem mero
 fregi coronatus nitentis
 malobathro Syrio capillos.

Tecum Philippos et celerem fugam
sensi relictæ non bene parmula,
 cum fracta uirtus, et minaces
 turpe solum tetigere mento.

sed me per hostis Mercurius celer
denso pauentem sustulit aere;
 te rursos in bellum resorbens
 unda fretis tulit aestuosis.

ergo obligatam redde Ioui dapem
longaque fessum militia latus
 depone sub lauru mea, nec
 parce cadis tibi destinatis.

obliuioso leuia Massico
ciboria exple; funde capacibus
unguenta de conchis. Quis udo
 deproperare apio coronas

curatue myrto? quem Venus arbitrum
dicet bibendi? non ego sanius
 bacchabor Edonis: recepto
 dulce mihi furere est amico.

II 7

Finalmente de volta, meu amigo:

Ó Pompeu,

o primeiro dos meus companheiros,
arrastado tantas vezes comigo ao perigo extremo,
sob o comando de *Bruto*,
com quem muitas vezes passei parte de longos dias
com copo na mão
e ornados de flores os cabelos perfumados de aromas da Síria.
Quem foi que te restituiu
à Roma,
aos deuses pátrios,
e ao céu da Itália?

Compartilhei contigo a derrota dos *Filipos*
e a rápida fuga dos nossos,
lançando para longe o escudo vergonhoso
quando o valor dos nossos estava quebrado
e quando os mais corajosos enterraram o queixo no solo ensangüentado...

Depois de longa separação, festejemos o reencontro:

Mas o veloz Mercúrio
me acompanhou a mim, louco de medo,
por meio do inimigo através de uma nuvem de poeira
enquanto nova onda te engoliu
e te arrastou para novas guerras em mares tempestuosos!

Agora oferece a Júpiter o sacrifício prometido,
reclina debaixo do meu loureiro o corpo cansado com as longas guerras,
não poupes as ânforas para ti reservadas.
Enche polidas taças de Mássico que tudo faz esquecer,
derrama sobre ti perfumes abundantes de frascos-conchas.
Quem nos há de tecer logo coroas frescas de aipo ou de murta?
A quem nomeará Vênus rei do banquete?
Quero festejar a Baco à moda dos trácios,
gosto de estar fora de mim quando recupero um amigo.

(Tradução de José Ewaldo Scheid. Op. cit., p.50.).

II IX

Non semper imbres nubibus hispidos
manant in agros aut mare Caspium
 uexant inaequales procellae
usque, nec Armeniis in oris,

amice Valgi, stat glacies iners
mensis per omnis aut Aquilonibus
 querqueta Gargani laborant
et foliis uiduantur orni:

tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum, nec tibi Vespero
 surgente decedunt amores
nec rapidum fugiente solem.

At non ter aeuo functus amabilem
plorauit omnis Antilochum senex
 annos nec inpubem parentes
Troilon aut Phrygiae sorores

fleuere semper. Desine mollium
tandem querellarum et potius noua
 cantemus Augusti tropaea
Caesaris et rigidum Niphaten

Medumque flumen gentibus additum
uictis minores uoluere uertices
 intraque praescriptum Gelonos
exiguis equitare campis.

II 9

Sempre a cair, a chuva não se espalha
pelos híspidos campos; a procela
iníqua o Cáspio mar não põe em fúria
eterna; nem, inerte, o gelo dura
pelo ano todo, Válgio, lá nos campos
da Armênia; não castiga, ininterrupto,
Aquilão de Gargano os carvalhais,
não permanecem os olmeiros viúvos
das suas folhas, tempo em fora. E tu
te empenhas a viver chorando Mistes
já morto, todo entregue a vãos lamentos:
não se afastam de ti os teus amores,
surgindo Vésper, ou fugindo, ao sol
que nasce. Mas o velho que três vidas
viveu, não nas viveu todas, chorando
ao amável Antíloco; os seus pais
e as suas irmãs frígias, incessantes,
o adolescente Troilo não prantearam.
Deixa, enfim, essas queixas que enfraquecem!
Cantemos, antes, os troféus de César,
o Nifates gelado e o rio medo,
às vencidas nações agora unido,
que, em mais humildes turbilhões, já rolam
e aqueles gelonos, cavaleiros
que equitação em campo exíguo fazem,
delimitado num prescrito espaço.

II XI

Quid bellicosus Cantaber et Scythes,
 Hirpine Quincti, cogitet Hadria
 diuisus obiecto, remittas
 quarere, nec trepides in usum

poscentis aeui pauca. Fugit retro
 leuis iuuentas et decor, arida
 pellente lasciuos amores
 canitie facilemque somnum.

non semper idem floribus est honor
 uernis, neque uno Luna rubens nitet
 uultu: quid aeternis minorem
 consiliis animum fatigas?

cur non sub alta uel platano uel hac
 pinu iacentes sic temere et rosa
 canos odorati capillos,
 dum licet, Assyriaque nardo

potamus uncti? dissipat Euhius
 curas edaces. Quis puer ocius
 restinguet ardentis Falerni
 pocula praetereunte lympa:

quis deuium scortum eliciet domo
 Lyden? Eburna dic age cum lyra
 maturet in comptum Lacaenae
 more comas religata nodum.

II, 11

A brevidade da vida não permite preocupar-se com o futuro:

Quíncio Hirpino,

não te preocupes com o que andem tramando
o belicoso Cântabro e o Cita;
separados de nós pelo Adriático;
não te aflijas com as necessidades da vida que se contenta com pouco.

Foge de nós a juventude imberbe com sua graça e beleza.
A velhice árida afugenta os amores folgazões e o doce sono.
As flores da primavera nem sempre conservam o seu viço,
nem a lua rubra brilha sempre com o mesmo aspecto
Por que fatigas o teu espírito com planos eternos que estão acima de tuas forças?

Maior felicidade têm aqueles que olham para o presente:

Enquanto ainda é tempo,
por que não bebemos sem preocupações
à sombra de alto *plátano*
ou à sombra deste pinheiro?
perfumadas as fronte encanecidas com rosas,
ungidas de nardo assírio?

O vinho dissipa cuidados desgastantes...
que servo nos há de servir um copo de Falerno ardente
enquanto aos pés murmuram as águas de apressado regato?

(Tradução de José Ewaldo Scheid. Op.cit., pp. 52-3).

II XIV

Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni nec pietas moram
 rugis et instanti senectae
 adferet indomitaeque morti;

non si trecenis quotquot eunt dies,
amici, places illacrimabilem
 Plutona tauris, qui ter amplum
 Geryonen Tityonque tristi

compescit unda, scilicet omnibus,
quicumque terrae munere uescimur
 enauiganda, siue reges
 siue inopes erimus coloni.

Frustra cruento Marte carebimus
fractisque rauci fluctibus Hadriae,
 frustra per autumnos nocentem
 corporibus metuemus Austrum:

uisendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danaï genus
 infame damnatusque longi
 Sisyphus Aeolides laboris:

linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum quas coli arborum
 te praeter inuisas cupressos
 ulla breuem dominum sequetur:

absumet heres Caecuba dignior
seruata centum clauibus et mero
 tinget pauimentum superbo,
 pontificum potiore cenis.

II, 14

Ninguém consegue evitar a morte:

Ah, Póstumo, Póstumo,
 os anos correm velozes,
 nem a piedade consegue retardar as rugas,
 nem a velhice iminente,
 nem a morte inexorável,
 nem mesmo se todos os dias que lá vão,
 aplacares com trezentos touros
 ao inquebrantável Plutão
 o qual detém cativos:
 Gerião de três corpos.
 E *Titião*,
 por meio do rio lúgubre
 que todos devem passar,
 quantos nos alimentamos dos frutos da terra,
 quer sejamos reis,
 quer pobres colonos...

Não adianta fugir da morte:

Em vão fugiremos do sangrento Marte
 em vão fugiremos do mar encapelado,
 em vão do rouco Adriático,
 em vão fugiremos, durante o outono, do malvado Austro, vento nocivo aos corpos.
 Temos que ver o *Cocito* sinuoso e negro
 Que se arrasta em lânguida corrente...
 temos que ver a raça infame de *Dánao*
 temos que ver Sísifo, filho de Éolo, condenado a trabalho eterno.

Nada deste mundo levarás contigo:

Deves abandonar as terras, a esposa adorada...
 Nenhuma dessas árvores que cultivaste
 há de acompanhar seu efêmero dono,
 a não ser os odiosos ciprestes...
 Um herdeiro mais digno
 beberá o teu Cécubo guardado sob cem chaves
 e molhará teu pavimento soberbo com esse vinho generoso,
 de melhor qualidade do que o vinho das festas dos pontífices.

(Tradução de José Ewaldo Scheid. Op.cit., p. 55).

II XVI

Otium diuos rogat in patenti
 pressus Aegaeo, simul atra nubes
 condidit lunam neque certa fulgent
 sidera nautis;

otium bello furiosa Thrace,
 otium Medi pharetra decori,
 Grosphæ, non gemmis neque purpura ue-
 nale neque auro.

Non enim gazae neque consularis
 summouet lector miseros tumultus
 mentis et curas laqueata circum
 tectæ uolantis.

Viuitur paruo bene, cui paternum
 splendet in mensa tenui salinum
 nec leuis somnos timor aut cupido
 sordidus aufert.

Quid breui fortes iaculamur aeuo
 multa? quid terras alio calentis
 sole mutamus? patriæ quis exul
 se quoque fugit?

Scandit aeratas uitiosa nauis
 cura nec turmas equitum relinquit,
 ocior ceruis et agente nimbos
 ocior Euro.

Laetus in praesens animus quod ultra est
 oderit curare et amara lento
 temperet risu: nihil est ab omni
 parte beatum.

Abstulit clarum cita mors Achillem,
 longa Tithonum minuit senectus,
 et mihi forsân, tibi quod negarit,
 porriget hora.

Te greges centum Siculaeque circum
 mugiunt uaccae, tibi tollit hinnitum
 apta quadrigis equa, te bis Afro
 murice tinctae

uestiunt lanae; mihi parua rura et
 spiritum Graiae tenuem Camenae

Parca non mendax dedit et malignum
spernere uolgens.

II 16

Surpreso no amplo mar Egeu, o nauta,
logo que nuvem atra esconde a lua
e estrela alguma arde no céu, aos deuses
pede descanso;

descanso pede a furibunda Trácia,
pede-o o meda de aljavas enfeitado,
Grosfo, porque, com gemas e ouro, nunca
podem comprá-lo.

Pois o ouro e o consular litor não tiram
as agitações míseras do espírito
e os cuidados que os tetos sobrevoam,
ricos de ornatos.

Vive com pouco e bem aquele a quem
pátrio saleiro esplende à mesa simples
e não lhe rouba o sono, o medo e a inveja,
sórdido vício.

Por que, assim, tanto, intrépidos, visamos,
se a vida é breve? Buscar outra terra,
sob outro sol? Mas quem, fugindo a pátria,
foge a si mesmo?

Navios de bronze o mórbido cuidado
escala; eqüestres esquadrões persegue,
mais rápido que o cervo, mais veloz
que Euro soprando.

Alegre no presente, que a alma odeie
os cuidados futuros, e a amargura,
adoce-a, a rir: felicidade inteira,
essa não há.

Morte precoce arrebatou Aquiles,
longa velhice consumiu Titono,
talvez o fado me conceda aquilo
que te negou.

Cercam-te cem rebanhos a mugir
de vacas sículas, relincha-te a égua
à quadriga apta, lã três vezes tinta
do áfrico múrice

para o teu uso tens; a mim, me deu
pequeno campo, o sopro das camenas

gregas e o dom de desprezar o vulgo,
Parca veraz.

Liber III

III VI

Delicta maiorum inmeritus lues,
Romane, donec templa refeceris
aedisque labentis deorum et
foeda nigro simulacra fumo.

Dis te minorem quod geris, imperas:
hinc omne principium, huc refer exitum.
Di multa neglecti dederunt
Hesperiae mala luctuosae.

Iam bis Monaeses et Pacori manus
non auspicatos contudit impetus
nostros et adiecisse praedam
torquibus exiguis renidet.

Paene occupatam seditionibus
deleuit urbem Dacus et Aethiops,
hic classe formidatus, ille
missilibus melior sagittis.

Fecunda culpa saecula nuptias
primum inquinare et genus et domos:
hoc fonte deriuata clades
in patriam populumque fluxit.

Motus doceri gaudet Ionicus
matura uirgo et fingitur artibus,
iam nunc et incestos amores
de tenero meditatur ungui.

Mox iuniores quaerit adulteros
inter mariti uina, neque eligit
cui donet inpermissa raptim
gaudia luminibus remotis,

sed iussa coram non sine conscio
surgit marito, seu uocat institor
seu nauis Hispanae magister,
dedecorum pretiosus emptor.

Non his iuuentus orta parentibus
infecit aequor sanguine Punico
 Pyrrumque et ingentem cecidit
 Antiochum Hannibalemque dirum;

sed rusticorum mascula militum
proles, Sabellis docta ligonibus
 uersare glaebas et seuerae
 matris ad arbitrium recisos

postare fustis, sol ubi montium
mutaret umbras et iuga demeret
 bobus fatigatis, amicum
 tempus agens abeunte curru.

Damnosa quid non inminuit dies?
aetas parentum, peior auis, tulit
 nos nequiores, mox daturos
 progeniem uitiosiore.

III 6

Dos teus maiores expiarás os crimes,
 Romano, enquanto os templos, os altares
 oscilantes dos deuses e as imagens
 de negro fumo recobertas, não
 refizeres. Porque te reconheces
 menor que os deuses é que, enfim, imperas:
 são eles o começo e o fim de tudo.
 Desprezados, à Hespéria miseranda
 muitas desgraças enviaram eles.
 Por duas vezes já que nos repelem
 ataques reprovados pelos deuses,
 Moneses e de Pácoro os soldados,
 que exultam de ajuntar nossos despojos
 aos exíguos colares do seu uso.
 A Roma, dos motins enfraquecida,
 destruíram-na quase Daco e Etíope,
 este, temido pela armada; aquele,
 pela sua perícia em lançar setas.
 Velhas idades em delitos férteis,
 as núpcias inquinaram e as famílias
 e a raça: o mal, oriundo dessa fonte,
 o povo penetrou e a própria pátria.
 Regozija-se a virgem casadoira
 com lhe ser ensinada dança jônica,
 e aos seus artifícios se submete;
 e, tamanina, se prepara, em vista
 dos amores impuros. Logo, à mesa,
 onde bebe o marido, aí procura
 amantes bem mais jovens: não escolhe,
 retiradas as luzes, o mancebo,
 a quem concederá os seus favores
 ilícitos, às pressas; mas, a uma ordem,
 abertamente e pronta se levanta,
 — sabendo-o o marido — quer a chame
 um mercador, quer a convide o dono
 de navio espanhol, que, regiamente,
 compra a sua desonra, a peso de ouro.
 Não desses pais procede a juventude,
 que enrubescou o mar com sangue púnico;
 que a Pirro, o ingente Antíoco e o terrível
 Aníbal derrotou; mas, certo, é a máscara

prole dos rústicos soldados, doutos
em as glebas lavrar, com enxadões
sabelos e em a lenha recolher,
partida, às ordens da severa mãe,
quando o sol, lá do cimo das montanhas,
as sombras removia e aos bois cansados
as cangas retirava, trazendo a hora
amiga, com a fuga do seu carro.
Que não degrada o tempo destruidor?
Dos remotos avós aos nossos dias,
o tempo piora, em regra, cada vez:
mau, com aqueles; pior, com nossos pais,
e péssimo conosco. Onde, em breve,
há de seguir-se idade mais viciosa.

III, XXIV

Intactis opulentior
 Thesauris Arabum et diuitis Indiae
 caementis licet occupes
 terrenum omne tuis et mare publicum:
 si figit adamantinos
 summis uerticibus dira Necessitas
 clauos, non animum metu,
 non mortis laqueis expedies caput.
 Campestris melius Scythae,
 quorum plaustra uagas rite trahunt domos,
 uiuunt et rigidi Getae
 inmetata quibus iugera liberas
 fruges et Cererem ferunt
 nec cultura placet longior annua
 defunctumque laboribus
 aequali recreat sorte uicarius.
 Illic matre carentibus
 priuignis mulier temperat innocens
 nec dotata regit uirum
 coniunx nec nitido fidit adultero;
 dos est magna parentium
 uirtus et metuens alterius uiri
 certo foedere castitas,
 et peccare nefas aut pretium est mori.
 O quisquis uolet impias
 caedis et rabiem tollere ciuicam,
 si quaeret PATER VRBIUM
 suscribi statuis, indomitam audeat
 refrenare licentiam,
 clarus postgenitis; quaetenus, heu nefas!
 uirtutem incolumem odimus,
 sublatam ex oculis quaerimus inuidi.
 Quid tristes querimoniae,
 si non supplicio culpa reciditur,
 quid leges sine moribus
 uanae proficiunt, si neque feruidis
 pars inclusa caloribus
 mundi nec Boreae finitimum latus
 durataeque solo niues
 mercatorem abigunt, horrida callidi
 uincunt aequora nauitae?

Magnum pauperies obprobrium iubet
quiduis et facere et pati
uirtutisque uiam deserit arduae.

Vel nos in Capitolium
quo clamor uocat et turba fauentium
uel nos in mare proximum
gemmas et lapides, aurum et inutile,
summi materiem mali,
mittamus, scelerum si bene paenitet.

Eradenda cupidinis
prauis sunt elementa et tenerae nimis
mentes asperioribus
formandae studiis. Nescit equo rudis
haerere ingenuus puer
uenarique timet, ludere doctior
seu Graeco iubeas trocho
seu malis uetita legibus alea,
cum periura patris fidea
consortem socium fallat et hospites,
indignoque pecuniam
heredi properet. Scilicet improbae
crescunt diuitiae, tamen
curtae nescio quid semper abest rei.

III, 24

Riquezas e luxuosos palácios não tornam os homens felizes:

Ainda que mais rico do que os tesouros intactos
dos Árabes
e da opulenta Índia,
ocupes com tuas construções
todo o mar Tirreno,
e todo o mar Adriático,
não livrarás o teu espírito do terror da morte,
nem tua cabeça livrarás de seus laços
quando o cruel destino
cravar os pregos adamantinos
na tua fronte altiva.

Como renovar os costumes?

olhar para o exemplo dos bárbaros:
cuidar melhor da administração da República:
melhorar os costumes de todo o povo:
educar com mais severidade a juventude:

Mais felizes vivem os ciganos errantes:

transportam em carros suas casas móveis.

Mais felizes vivem os rudes getos

a quem os campos sem limites
produzem frutos e searas sem donos
que não cultivam mais de um ano a mesma terra.
e a quem, depois de finda a tarefa,
um substituto alivia
que agora entra nas mesmas condições.

Ali a mulher delicada

educa os enteados privados da mãe,
a esposa não se prevalece por seu dote contra o marido,
nem se fia em amante perfumado.

O dote mais precioso para eles

é a virtude dos pais,
é a castidade fiel à fé jurada
que foge de todo aquele que não seja o marido,
pois a infidelidade para eles é crime
e se pecarem, terão por castigo a morte.

Ó tu, sejas quem fores,

se pretendes acabar com as ímpias mortandades,
e com as guerras civis,

e se queres que em tuas estátuas

seja insculpido o título “Pai da Pátria”,
tenhas a coragem de refrear a indômita licenciosidade
e serás celebrado pelos vindouros
já que, “ó perversidade”!
invejosos odiamos a virtude, enquanto viva,

e dela temos saudades quando longe de nossos olhos.

De que servem estas tristes queixas,
 Se o castigo não corta o mal pela raiz?
 Que adiantam estas leis vãs sem disciplina
 Se nem os ardores da zona tórrida
 nem as regiões geladas perto de Bóreas,
 nem as neves endurecidas no chão
 tolhem o passo à cobiça do mercador?
 se nem a fúria dos mares
 Suspende a navegação do atrevido nauta?
 e se a pobreza, tida como vergonhoso opróbrio,
 Impede a empreender tudo
 a sofrer tudo
 e a abandonar a árdua vereda da virtude?

Depositemos essas gemas, essas pedras preciosas,
 e esse ouro prejudicial,
 origem de todas as desgraças,
 no Capitólio para onde nos chamam os clamores da multidão
 que aplaude esse sacrifício,
 ou então joguemos tudo ao mar mais próximo,
 se é que sinceramente nos arrependemos de nossos crimes.

Cumpre extirpar os germes das vergonhosas paixões
 e enrigecer as nossas almas,
 enfraquecidas por excessiva moleza,
 com ocupações mais austeras.

O mancebo de boa família, ainda inexperiente,
 é incapaz de manter-se na sela,
 receia as fadigas da caça,
 é mais versado no jogo
 seja no círculo importado da Grécia
 seja no dado proibido por lei,
 enquanto o pai faltando fé jurada,
 e passando para trás o sócio e o hóspede,
 se apressa em amontoar fortunas
 para um herdeiro indigno.

Se crescem as riquezas, diminui a tranqüilidade da alma:
 Crescem, é certo, essas mal adquiridas riquezas
 mas falta-lhes sempre não sei o que,
 para a satisfação completa.

(Tradução de José Ewaldo Scheid. Op.cit., pp.79-0-1).

III, XXIX

Thyrrena regum progenies, tibi
non ante uerso lene merum cado
 cum flore, Maecenas, rosarum et
 pressa tuis balanus capillis

iamdudum apud me est: eripe te morae
nec semper udum Tibur et Aefulae
 declive contempleris aruom et
 Telegoni iuga parricidae.

Fastidiosam desere copiam et
molem propinquam nubibus arduis,
 omitte mirari beatae
 fumum et opes strepitumque Romae.

Plerumque gratae diuitibus uices
mundaeque paruo sub lare pauperum
 cenae sine aulaeis et ostro
 sollicitam explicuere frontem.

Iam clarus occultum Andromedae pater
ostendit ignem, iam Procyon furit
 et stella uesani Leonis
 sole dies referente siccos;

iam pastor umbras cum grege languido
riuomque fessus quaerit et horridi
 dumeta Siluani caretque
 ripa uagis taciturna uentis.

Tu ciuitatem quis deceat status
curas et urbi sollicitus times
 quid Seres et regnata Cyro
 Bactra parent Tanaisque discors.

Prudens futuri temporis exitum
caliginosa nocte premit deus
 ridetque, si mortalis ultra
 fas trepidat. Quod adest memento

componere aequus; celera fluminis
ritu feruntur, nunc medio aequore
 cum pace delabentis Etruscum
 in mare, nunc lapides adesos.

stirpisque raptas et pecus et domos
uolentis una, non sine montium
 clamores uicinaeque siluae,
cum fera diluuiis quietos

inritat amnis. Ille potens sui
laetusque deget cui licet in diem
 dixisse: “Vixi”: cras uel atra
nube polum Pater occupato

uel sole puro; non tamen inritum,
quodcumque retro est, efficiet neque
 diffinget infectumque reddet
quod fugiens semel hora uexit.

Fortuna saeuo laeta negotio et
ludum insolentem ludere pertinax
 transmutat incertos honores,
nunc mihi, nunc alii benigna.

Laudo manentem; si celeris quatit
pinnas, resigno quae dedit et mea
 uirtute me inuoluo probamque
pauperiem sine dote quaero.

Non est meum, si mugiat Africis
malus procellis, ad miseras preces
 decurrere et uotes pacisci,
ne Cypriae Tyriaeque merces

addant auaro diuitas mari;
tunc me biremis praesidio scaphae
 tutum per Aegaeos tumultus
aura feret geminusque Pollux.

III, 29

Ó Mecenas,
 estirpe real de Tirreno,
 a ti espera um vinho suave guardado em ânfora
 antes nunca virada
 juntamente com flores, rosas e essência
 obtida de bálsamo, para teus cabelos.

Há tempo esta ânfora te espera em casa.
 Não te demores mais.
 Não olhes sempre para o mesmo Tibur úmido
 Não olhes só para os campos da encosta de Éfula
 e para a canga da montanha do parricida Telégono.

A abundância só gera preocupações.
 Deixa-a para trás
 juntamente com o palácio da altura das nuvens.
 Pára de admirar a fumaça da rica Roma,
 juntamente com seu luxo e seu burburinho!

Geralmente os ricos gostam de variação.
 Gostam de mesas limpas sob o teto simples de pobre.
 Seu tapete e sua púrpura
 lhes alisam as rugas da testa preocupada.

Já brilhante o pai de Andrômeda mostra seu fogo escondido.
 Já *Prócio* se manifesta furioso.
 E a constelação nascente do Leão
 atizada pelo sol já traz os dias da seca.
 Já o pastor procura a sombra para seu rebanho sedento.
 Já procura cansado o riacho e os arbustos hirsutos de Silvano.
 A margem permanece em silêncio intocada pelos ventos.

Tu, porém, andas preocupado
 com o estado melhor dos cidadãos;
 andas preocupado com o que estejam tramando
 os *Seres*
 a *Bactra* dominada por Ciro
 e o guerreiro Tanais, cheio de traições...

A divindade com sabedoria
 Nos ocultou em noite escura o desfecho do tempo futuro.
 A divindade se ri quando um mortal se preocupa exageradamente.
 Lembra-te de administrar o presente
 com espírito tranqüilo.
 O resto passa por si como passa um rio:

ora descendo em paz dentro de seu leito,
 ora arrastando consigo cascalhos roliços,
 ora levando consigo troncos, gado, choupanas,
 sob o ronco das montanhas e o ruído das florestas
 A corrente selvagem acaba com o fluxo tranqüilo.

Somente aquele é senhor de si mesmo e vive em alegria e paz
 que consegue dizer cada dia à noite: “Eu tenho vivido”.

Amanhã o Pai do céu

ou encobrirá o céu com nuvens escuras,
 ou então encobrirá tudo com o brilho do sol;
 mas ele não poderá fazer que não tenha acontecido
 o que já está atrás de nós;
 nem ele poderá mudar
 nem poderá fazer não acontecido
 o que a hora fugaz nos tiver levado.

A Fortuna sente alegria com seu jogo cruel.
 Sem consideração ela joga o seu jogo com incrível precisão.
 Ela troca as honras inconsistentes,
 favorecendo ora a mim ora a um outro...
 Eu a louvo enquanto permanece comigo,
 mas quando ela vibra seus rápidos golpes,
 bem ligeiro eu devolvo o que ela me deu,
 bem ligeiro eu me escondo sob os trapos de minha modéstia
 e escolho a Pobreza Honesta sem dote.

Não é do meu jeito,
 quando o mastro do navio geme sob violento Áfrico,
 recorrer a preces desesperadoras
 e fazer votos e promessas
 para que minhas mercadorias de Chipre e de Tiro
 não venham a aumentar os tesouros do fundo do mar ávido.
 Assim, me levarão uma brisa suave e os gêmeos Castor e Pólux
 com segurança e tranqüilidade através do Mar Egeu
 protegido por meu barco birreme.

III XXX

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

III 30

Erigi monumento mais perene
do que o bronze e mais alto do que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir.
Não morrerei, de todo; parte minha
à própria morte não será sujeita:
eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
com virgem silenciosa, o Capitólio
suba o pontífice. Dir-se-á que, grande
de origem humilde, a fiz, primeiro, a voz
latina ao metro grego, onde ressoa
o Áufido impetuoso e onde o Dáunio agreste,
de poucas águas, reinou sobre povos
rústicos. Enche-te do orgulho, pois,
que requerem meus méritos, Melpômone,
e, se quiseres, cinge-me a cabeça
com a de louro délfica coroa!

Liber IV

IV VII

Diffugere niues, redeunt iam gramina campis
 arboribusque comae;
 mutat terra uices et decrescentia ripas
 flumina praetereunt;
 Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
 ducere nuda choros.
 Immortalia ne speres, monet annus et alium
 quae rapit hora diem.
 Frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas,
 interitura simul
 pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
 bruma recurrit iners.
 Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
 nos ubi decidimus
 quo pater Aeneas, quo diues Tullus et Ancus,
 pulis et umbra sumus.
 Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
 tempora di superi?
 Cuncta manus auidas fugient heredis, amico
 quae dederis animo.
 Cum semel occideris et de te splendida Minos
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas;
 infernis neque enim tenebris Diana pudicum
 liberat Hippolytum,
 nec Lethaea ualet Theseus abrumpere caro
 uincula Pirithoo.

Livro 4**IV 7**

Lá se foram enfim as brancas neves,
reverdecem os campos; o arvoredor,
verde, revive a sua antiga coma;
muda a terra de aspecto; os rios minguem
e retomam, de novo, o antigo leito;
Graças e Ninfas, nuas e atrevidas,
ousam formar e dirigir seus coros;
Ano e Hora, roubadores do almo dia,
a nós todos advertem: “Não esperes
vida imortal!” Os zéfiros o frio
suavizam: o verão que há de morrer,
mata o inverno; pomífero, porém,
lá vem o outono a carregar seus frutos;
virá, logo a seguir, o duro inverno.
As luas céleres, então, reparam
os danos todos do rigor do tempo.
Nós, porém, logo que tenhamos ido
para onde lá se foram Padre Enéias,
o rico Tulo e Anco, enfim, seremos
sombra e pó. Mas quem sabe lá se os deuses
aos nossos dias somarão mais dias?
Quanto ao amigo coração tu deres,
das mãos escapa e da avidez do herdeiro.
Quando morto e por Minos já julgado,
a nobreza, a facúndia ou a piedade
não te restituirão, Torquato, a vida:
nem Diana libertou do inferno Hipólito,
o pudico, nem pôde, enfim, Teseu,
do Letes as cadeias desatando,
de lá arrancar Peritoo, o seu amigo.

IV XII

Iam ueris comites, quae mare temperant,
 impellunt animae linthea Thraciae,
 iam nec prata rigent, nec fluuii strepunt
 hiberna niue turgidi.

Nidum ponit, Ityn flebiliter gemens,
 infelix auis et Cecropiae domus
 aeternum obprobrium, quod male barbaras
 regum est ultra libidines.

Dicunt in tenero gramine pinguim
 custodes ouium carmina fistula
 delectantque deum, cui pecus et nigri
 colles Arcadiae placent.

Adduxere sitim tempora, Vergili;
 sed pressum Calibus ducere Liberum
 si gestis, iuuenum nobilium cliens,
 nardo uina merebere.

Nardi paruus onyx eliciet cadum,
 qui nunc Sulpiciis accubat horreis,
 spes donare nouas largus amaraque
 curarum eluere efficax.

Ad quae si properas gaudia, cum tua
 uelox merce ueni; non ego te meis
 immunem meditor tingere poculis,
 plena diues ut in domo.

Verum pone moras et studium lucri,
 nigrorumque memor, dum licet, ignium
 misce stultitiam consiliis breuem:
 dulce est desipere in loco.

IV 12

Da doce primavera companheiro,
vento da Trácia que acomoda as ondas,
as velas infla; sob o frio, o prado
já não mais sofre, nem os rios muge,
pela neve do inverno entumecidos.
Infeliz, da cecrópia casa opróbrio,
ave que se vingou, cruel, da bárbara
paixão do rei, Procne seu ninho faz,
a Ítis chamando, com lamentos flébeis.
Os pastores de nédias ovelhinhas
modulam, sobre a relva tenra, carmes
e, ao som das suas fistulas, deleitam
ao deus, a quem aprazem os rebanhos
e as colinas da Arcádia, que percorrem.
Esta estação, Vergílio, a sede excita:
mas, se desejas tu, que és favorito
dos jovens nobres, apreciar o vinho
pisado em Cales, beberás do meu,
uma vez que me tragas nardo, em troco.
Assim, pequeno vaso de perfume,
em câmbio, te dará tonel que dorme
na adega de Sulpício, cujo líquido
é em renovar as esperanças pródigo
e eficaz em curar as amarguras.
Se estás disposto a esse prazer, apressa-te
e vem, mas não te esqueças do meu nardo,
que não penso em matar-te a sede, grátis,
como se, em farta casa, eu fosse rico.
Deixa, um pouco, o interesse e não demores;
Lembrando sempre da sombria morte,
enquanto é lícito, os misteres graves
mistura, às vezes, com loucura breve:
é doce delirar, quando oportuno.

IV XIII

Audiuere, Lyce, di mea uota, di
 audiuere, Lyce, fis anus, et tamen
 uis formosa uideri
 ludisque et bibis impudens

et cantu tremulo pota Cupidinem
 lentum sollicitas. Ille uirentis et
 doctae psallere Chiaie
 pulchris excubat in genis.

Importunus enim transuolat aridas
 quercus et refugit te quia luridi
 dentes, te quia rugae
 turpant et capitis niues.

Nec Coae referunt iam tibi purpurae
 nec cari lapides tempora, quae semel
 notis condita fastis
 inclusit uolucris dies.

Quo fugit Venus, heu, quoue color, decens
 quo motus? quid habes illius, illius,
 quae spirabat amores,
 quae me surpuerat mihi,

felix post Cinaram notaque et artium
 gratarum facies? sed Cinarae breuis
 annos fata dederunt,
 seruatura diu parem

cornicis uetulae temporibus Lycen,
 possent ut iuuenes uisere feruidi
 multo non sine risu
 dilapsam in cineres facem.

IV 13

Ouviram, Lice, os deuses os meus votos,
ouviram, Lice: fazes-te já velha
e, contudo, pretendes ser formosa,
e saltitas e bebes, impudente,
e, ébria, trêmulo o canto, a Amor procuras,
que só te manifesta indiferença.
Mas Cupido nas faces brinca, em flor,
de Quia, citarista douda. E, voa,
através dos carvalhos ressequidos,
e fuge-te, porque te afeiam esses
teus dentes amarelos, essas rugas
e essa neve que cobre a tua fronte.
Já te não restituem mais a púrpura
de Cós e caras pedras os momentos
que, em anais conhecidos, encerrou
o tempo alado. Que é da tua cor?
Que é da tua beleza e dos teus gestos
cheios de encanto? Que daquilo tens
que, respirando amor, a mim também
me arrebatara, ó tu, beleza, após
Cínara, a mais feliz e sedutora?
Mas a Cínara breves anos deu
o fado, que a ti longa vida, igual
à de velha coruja, destinara,
para que, Lice, os fêrvidos mancebos
pudessem ver-te, rindo-se a valer,
extinto facho já desfeito em cinzas.

EPODO

XII

Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris?
 munera quid mihi quidue tabellas
 mittis nec firmo iuueni neque naris obesae?
 namque sagacius unus odoror,
 polypus an grauis hirsutis cubet hircus in alis,
 quam canis acer, ubi lateat sus.
 Qui sudor uietis et quam malus undique membris
 crescit odor, cum pene soluto
 indomitam properat rabiem sedare, neque illi
 iam manet umida creta colorque
 stercore fucatus crocodili iamque subando
 tenta cubilia tectaque rumpit!
 Vel mea cum saeuis agitat fastidia uerbis:
 "Inachia langues minus ac me;
 Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum
 mollis opus. Pereat male quae te
 Lesbia quaerenti taurum monstrauit inertem,
 cum mihi Cous adesset Amyntas,
 cuius in indomito constantior inguine neruus
 quam noua collibus arbor inhaeret.
 Muricibus Tyriis iteratae uellera lanae
 cui properabantur? tibi nempe,
 ne foret aequalis inter conuiuia, magis quem
 diligeret mulier sua quam te.
 O ego non felix, quam tu fugis, ut pauet acris
 agna lupos capreaeque leones".

12

Que queres tu, mulher dos elefantes
negros digníssima! Por que a mim, não
vigoroso, mas cujo olfato é vivo
mandas tu cartas, mandas tu presentes?
Pois, mais sagaz, o cheiro mau percebo,
quando se aninha, em cabeluda axila,
pólipo ascoso ou fétido bodum,
do que o cão de bom faro, quando junto
ao lugar, onde o javali se oculta.
Que suor! que cheiro mau tresanda e cresce
dos murchos membros, quando, ensarilhadas
minhas armas, indômita, se apressa,
para acalmar o fogo, em que se agita;
quando já lhe não fica sobre o corpo
o úmido pó de gesso e aquela cor
tirada às excreções do crocodilo;
e quando, em tanta afobação, se rompem
e colchão e dossel que cobre o leito!
Ou, quando, com palavras de violência,
censura o meu fastio: “Assim, não falhas,
com Ínaca; com ela, podes bem,
três vezes e, uma só, comigo, e mal!
Miserável pereça aquela Lésbia,
a quem, pedindo um touro, a ti me trouxe,
fraco, impotente, quando eu tinha Amintas
de Cós, em cujo corpo se implantava
nervo mais rijo e forte do que nova
árvore, nas colinas. A que, pois,
essa pressa em, três vezes, mergulhar,
no múrice de Tiro, a lã de esponja?
Para ti, sim, para que não houvesse
conviva igual, que mais quisesse a sua
amada do que tu! Ah! como sou
infeliz! Foges-me assim, como foge
do lobo a ovelha e do felino as cabras”.

XIII

Horrida tempestas caelum contraxit et timbres
Niuesque deducunt Iouem. Nunc mare, nunc silua
Threicio Aquilone sonant; rapiamus, amici,
 occasionem de die, dumque uirent genua
et decet, obducta soluatur fronte senectus.

Tu uina Torquato moue consule pressa meo,
cetera mitte loqui; deus haec fortasse benigna
 reducet in sedem uice. Nunc et Achaemenio
perfundi nardo iuuat et fide Cyllenea

 leuare diris pectora sollicitudinibus,
nobilis ut grandi cecinit Centaurus alumno:

 “Inuicte mortalis dea nate puer Thetide,
te manet Assaraci tellus quam frigida parui
 findunt Scamandri flumina, lubricus et Simois,
unde tibi reditum certo subtemine Parcae
 rupere nec mater domum caerula te reuehet.
Illic omne malum uino cantuque leuato,
 deformis aegrimoniae dulcibus alloquis.”

13

Hórrida tempestade o céu moveu
e chuva e neve sobre a terra caem;
ora a terra, ora a selva, então, ressoa,
ao ímpeto forte do Aquilão da Trácia.
Aproveitemos a ocasião, amigo,
que a nós nos oferece o dia, e, enquanto
no-lo os joelhos permitem e o decoro,
que se expulse a velhice carrancuda.
Do teu celeiro tira o vinho velho,
fabricado no tempo de Torquato,
o meu cônsul. O resto, põe de lado:
um deus talvez, por favorável sorte,
cada coisa porá em seu lugar.
Apraz-nos, no momento, perfumar-nos
com aquemênio nardo e os corações
aliviar, com a lira celinéia,
como ao seu grande aluno aconselhou
o famoso centauro: “Invicto jovem,
Tróia, a terra de Assáraco, que cortam
do pequeno Escamandro as frias águas
e o lúbrico Simoento, lá te espera;
mas sua entrada as parcas te vedaram
que sempre tecem imutável trama,
e nunca mais tua cerúlea mãe
te levará, de novo, à tua pátria.
Lene ali, pois, ao menos, os teus males,
com vinho e canto, a só consolação
à dor atroz que nos deforma o gesto!”